

LUCAS MARTINS GAMA KHALIL

**ETHOS, CENOGRAFIA E VOZ “DEMONÍACOS”:
O FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DO DEATH METAL**

LUCAS MARTINS GAMA KHALIL

**ETHOS, CENOGRAFIA E VOZ “DEMONÍACOS”:
O FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DO DEATH METAL**

Tese de Doutorado em Estudos Linguísticos.

Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos
da Universidade Federal de Uberlândia.

Área de Concentração: Estudos Linguísticos.

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fernanda Mussalim.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

-
- K45e Khalil, Lucas Martins Gama, 1989-
2017 Ethos, cenografia e voz "demoníacos" : o funcionamento discursivo
do Death Metal / Lucas Martins Gama Khalil. - 2017.
252 f. : il.
- Orientadora: Fernanda Mussalim.
Tese (doutorado) -- Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.
Inclui bibliografia.
1. Linguística - Teses. 2. Análise do discurso - Teses. 3. Ethos -
Teses. 4. Semântica - Teses. I. Mussalim, Fernanda. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos. III. Título.

LUCAS MARTINS GAMA KHALIL

**ETHOS, CENOGRAFIA E VOZ “DEMONÍACOS”: O FUNCIONAMENTO
DISCURSIVO DO DEATH METAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos – Cursos de Mestrado e Doutorado, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos Linguísticos

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira (orientadora) – ILEEL/UFU

Prof^a. Dr^a. Camila Tavares Leite – ILEEL/UFU

Prof^a. Dr^a. Norma Discini de Campos - USP

Prof. Dr. Sírio Possenti - UNICAMP

Prof^a. Dr^a. Anna Flora Brunelli - UNESP

À Ana Yanca,
que, enquanto eu investigava o “inferno”,
fez de tudo para me atrapalhar,
mostrando-me o inverso.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Fernanda Mussalim, pelas sempre atenciosas – e exigentes, no melhor sentido da palavra – leituras.

Aos funcionários, professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

À Universidade Federal de Rondônia – UNIR, instituição na qual iniciei minha graduação e hoje exerço minha profissão.

Aos participantes do Círculo de Estudos do Discurso – CED, pelas enriquecedoras discussões durante as disciplinas e as reuniões de pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Heloisa Mara Mendes e ao Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes (meu orientador na iniciação científica e no mestrado), pelas colaborações na etapa de Qualificação de Projeto.

Ao Prof. Dr. Ricardo Molina e à Prof^a. Dr^a. Ana Flora Brunelli, pelas importantes contribuições na etapa de Qualificação de Tese.

À Prof^a. Dr^a. Camila Tavares Leite, à Prof^a. Dr^a. Norma Discini de Campos, ao Prof. Dr. Sírio Possenti e à Prof^a. Dr^a. Anna Flora Brunelli, por aceitarem o convite para participar da banca de defesa.

À Prof^a. Dr^a. Gladis Massini-Cagliari, pela orientação do trabalho de área complementar, que resultou no capítulo sobre as propriedades acústicas e articulatórias da voz gutural. Agradeço também ao Prof. Dr. Luiz Carlos Cagliari e à Prof^a. Dr^a. Camila Tavares Leite, pela atenciosa leitura desse trabalho de área complementar.

Ao Prof. Me. Joilson Mendes Arruda, pelas conversas sobre o *death metal* e, especialmente, pela lembrança sobre a canção “Candiru”.

À minha mãe, Marisa Martins Gama Khalil, à minha vó, Maria do Carmo Martins Gama, e aos meus amigos, de Uberlândia e de Porto Velho.

RESUMO

Esta tese objetiva analisar a prática discursiva do gênero musical *death metal*, com ênfase em aspectos relativos à construção de um *ethos* peculiar a esse discurso. Dentre os elementos que ajudam a constituir recorrentemente a imagem de enunciador desse discurso, destacamos o papel da “voz gutural”, que, perceptualmente, assemelha-se a um urro animalesco. O interesse principal desta pesquisa é refletir acerca do modo como essa qualidade de voz e os demais elementos enunciativos que constituem a prática discursiva do *death metal* engendram a produção de determinados efeitos de sentido. A perspectiva teórica que adotamos é a da Análise do Discurso; mais especificamente, baseamo-nos em estudos de Dominique Maingueneau sobre conceitos como cenografia, *ethos* e semântica global. Com suporte na noção de semântica global, por exemplo, negamos assumir a voz enquanto aspecto auxiliar e contingente. Da mesma forma que as letras das canções – por meio de suas características lexicais, sintáticas etc. – corroboram a construção de cenografias peculiares, a utilização de determinada qualidade de voz, enquanto elemento de uma semântica global, constitui, ao lado dos próprios signos (em sentido estrito), o que é enunciado. Violência, satanismo, morte e possessão são alguns dos temas recorrentes no *death metal*. As canções do gênero, em vista de tal escopo temático, acabam construindo cenografias que colocam em jogo representações estereotipadas acerca de objetos discursivos como o mal e o demônio. Diante desse panorama, levantamos a hipótese de que a emergência do modo de enunciação típico do *death metal* não é uma simples e aleatória “escolha” estilística, mas fundamenta-se em construções estereotipadas relativas ao que se entende por “demoníaco” em nossa cultura. Tal relação, por sua vez, éposta em funcionamento a partir da constituição de cenas de enunciação legitimadas, dentre outros fatores, por um *ethos* discursivo específico, que chamamos previamente de “*ethos* demoníaco”. Considerando a interação entre vários elementos (voz, letras das canções, performances, materiais gráficos etc.) na produção de uma imagem de enunciador, concebemos o *ethos* como uma noção que permite articular os modos de enunciação a um caráter e a uma corporalidade, ambos aqui tratados como construções de leitura. Deve-se salientar que o *ethos* do *death metal*, enquanto elemento da semântica global desse discurso, não se refere estritamente às canções, mas também a todo o funcionamento associado à comunidade discursiva no interior da qual as produções de tal gênero musical emergem e são postas a circular.

Palavras-chave: *Ethos*; cenografia; voz; semântica global; *death metal*.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the discursive practice of the genre death metal, with emphasis on aspects related to the construction of a peculiar *ethos* within this discourse. Among the elements that recurrently corroborate the establishment of this image of enunciator, we highlight the role of “guttural voice”, that perceptually resembles an animalistic roar. The main interest of this research is to think about how this quality of voice and other enunciative elements that constitute the discursive practice of death metal engender the production of certain meaning effects. The theoretical perspective that we have adopted is Discourse Analysis; specifically, based on studies by Dominique Maingueneau on concepts like scenography, *ethos* and global semantics. Considering the notion of global semantics, for example, we deny conceiving the voice as an auxiliary and contingent aspect. As well as the lyrics – through its lexical and syntactic features etc. – support the construction of unique scenographies, the use of a voice quality, as part of a global semantics, constitutes, in alliance with the signs themselves (in the strict sense), what is enunciated. Violence, Satanism, death and possession are some of the recurring themes in death metal. The songs of this genre, in view of such thematic scope, end up building scenographies that bring into play stereotypical representations about discursive objects such as evil and the devil. With this in mind, we hypothesized that the emergence of the typical mode of enunciation in death metal is not a simple and random stylistic “choice”, but is based on stereotypical constructions regarding what is meant by “demonic” in our culture. On the other hand, the operation of this relationship depends on the construction of enunciation scenes legitimized, among other elements, by a specific discursive *ethos*, which we previously called “demonic *ethos*”. Considering the interaction between various elements (such as voice, lyrics, performances, graphic materials etc.) in the production of an enunciating image, we apprehend *ethos* as a concept that allows articulating modes of enunciation to a character and a corporeality, both conceived here as reading constructions. It should be noted that the death metal *ethos*, as an element of the global semantics of this discourse, is not restricted to the songs, but also comprise the whole practice associated with the discourse community within which the productions of such genre emerge and circulate.

Keywords: *Ethos*; scenography; voice; global semantics; death metal.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à analyser la pratique discursive du genre musical *death metal*, en soulignant les aspects liés à la construction d'un *ethos* propre à ce discours. Parmi les éléments qui contribuent à établir cette image d'énonciateur, nous mettons en évidence le rôle de la “voix gутurelle”, qui ressemble, perceptuellement, à un rugissement bestial. L'intérêt principal de cette recherche est de penser à la façon dont cette qualité de voix et d'autres éléments d'énonciation qui constituent la pratique discursive de death metal engendrent la production de certains effets de sens. Le point de vue théorique que nous avons adoptée est celle de l'analyse du discours; plus précisément, nous nous sommes appuyés sur des études de Dominique Manguneau sur concepts comme scénographie, *ethos* et sémantique globale. Conformément à la notion de sémantique globale, par exemple, nous refusons de apprendre la voix comme un aspect auxiliaire et contingent. Tout comme les paroles de chanson – à travers ses caractères lexicaux, syntaxiques etc. – valide la construction de scénographies singulières, l'utilisation d'une qualité de voix, dans le cadre d'une sémantique globale, constitue, avec des signes eux-mêmes (au sens strict), ce qui est énoncé. Violence, satanisme, mort et possession sont des thèmes récurrents dans le *death metal*. Les chansons de ce genre, en vue d'une telle configuration thématique, construisent scénographies qui impliquent des représentations stéréotypées concernant des objets discursifs tels que le mal et le diable. Dans ce contexte, nous proposons l'hypothèse de que l'émergence de le mode d'énonciation typique du death metal n'est pas un simple et aléatoire “choix” stylistique, mais il est basée sur les constructions stéréotypées concernant ce qu'on entend par “démoniaque” dans notre culture. Cette relation, à son tour, est mis en pratique à partir de la construction de scènes d'énonciation légitimées, entre autres facteurs, par un *ethos* discursif spécifique, que nous appelons “*ethos* démoniaque”. Compte tenu de l'interaction entre divers éléments (tels que la voix, les paroles, les spectacles, les matériels graphiques, etc.) dans la production de l'image d'énonciateur, nous apprenons l'*ethos* comme un concept qui permet d'associer des modes d'énonciation à un caractère et à une corporéité, les deux éléments conçus ici comme constructions de lecture. Il est à noter que l'*ethos* de death metal, dans le cadre de la sémantique globale de ce discours, ne se limite pas aux chansons, mais comprend l'ensemble de le fonctionnement associée à la communauté discursive dans lequel les productions du genre émergent et sont mis en circulation.

Mots-clés: *Ethos*; scénographie; voix; sémantique globale; *death metal*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagen 1: Capas dos álbuns *Leprosy* (Death; 1988), *Butchered at Birth* (Cannibal Corpse; 1991), *Indecent and obscene* (Dismember; 1993) *Wake up and smell the carcass* (Carcass; 1996), *In torment in hell* (Deicide; 2001) e *Inked in blood* (Obituary; 2014). – p. 121.
- Imagen 2: Logotipos de algumas das principais bandas de *death metal*. – p. 136.
- Imagen 3: Cartazes de eventos de *death metal* (início da década de 1990). – p. 138.
- Imagen 4: Cartazes de eventos de *death metal* (anos 2000). – p. 139.
- Imagen 5: Capas das edições #1 e #29 da revista *Sounds of Death*. – p. 140.
- Imagen 6: Capas dos fanzines *Carnage* (Alemanha, 1991) e *Sepulchral Voice* (Brasil, 2013). – p. 141.
- Imagen 7: Capa e editorial do fanzine *Pestilence* (Chile, 1991). – p. 143.
- Imagen 8: Editorial do fanzine *Holocaust* (Polônia, 1992). – p. 144.
- Imagen 9: Capa e editorial do fanzine *Grave Disgrace* (Rússia, 1993). – p. 144.
- Imagen 10: Fotografias publicadas nos encartes de *Once Upon The Cross* (Deicide, 1995), *Slowly We Rot* (Obituary, 1989) e *Torture* (Cannibal Corpse, 2012). – p. 146.
- Imagen 11: Praat: Verso “It’s, it’s coming out”; Hammer Smashed Face (voz gutural). – p. 167.
- Imagen 12: Praat: Verso “It’s, it’s coming out”; Hammer Smashed Face (sem a voz gutural). – p. 167.
- Imagen 13: Praat: pronúncia de “merciless”; Crucifier Avenged (voz gutural). – p. 168.
- Imagen 14: Charge “Depressive Black Metal”. – p. 169.
- Imagen 15: Praat: Verso “Crushing cranial contents”; Hammer Smashed Face (voz gutural). – p. 170.
- Imagen 16: Capa do álbum *Altars of Madness* [1989], da banda Morbid Angel. – p. 176.
- Imagen 17: Imagem da banda Morbid Angel em apresentação ao vivo. – p. 178.
- Imagen 18: Alguns *frames* do videoclipe de *Homage for Satan*, da banda Deicide. – p. 184.
- Imagen 19: Capa do álbum *Tomb of Mutilated* [1992], da banda Cannibal Corpse. – p. 192.
- Imagen 20: Capa do álbum *Reek of Putrefaction* [1988], da banda Carcass. – p. 205.
- Imagen 21: Capa do álbum *Satanichaos* [2009], da banda Antidemon. – p. 222.

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Fundamentação Teórica	22
1.1 Discurso e semântica global	22
1.2 <i>Ethos</i> , estereótipo e cenografia	35
1.3 A voz enquanto produção discursiva	48
1.4 Paratopia e atopia: singulares estatutos discursivos	57
2. O estereótipo demoníaco e o <i>ethos</i> do <i>death metal</i>	65
2.1 A constituição estereotípica do demoníaco	65
2.1.1 O Diabo como objeto da História	67
2.1.2 O Diabo e seu aspecto animalizado em textos bíblicos	70
2.1.3 A constituição sonora do demoníaco: obscuridade e desproporcionalidade ..	75
2.1.4 A voz demoníaca construída pela Bíblia Satânica	79
2.1.5 A possessão demoníaca e sua expressão sonora	81
2.1.6 Divino e demoníaco: entre a transparência e a obscuridade	84
2.1.7 Vestígios da representação do demoníaco na literatura e no cinema	90
2.1.8 O rock: acusações de vínculo com o “demoníaco”	94
2.2 Caracterização e regularidades enunciativas do <i>death metal</i>	99
2.2.1 Apontamentos históricos sobre o <i>death metal</i>	101
2.2.2 A sonoridade e seus possíveis sentidos	105
2.2.3 A agressividade e a construção de uma “vocação enunciativa”	111
2.2.4 A afronta ao Deus cristão	115
2.2.5 O horrorífico e o repulsivo	120
2.2.6 A circulação de “materiais” e a constituição de uma “cena”	124
2.2.7 A dinâmica dos shows de <i>death metal</i>	127
2.2.8 Representações sobre os ouvintes de <i>death metal</i>	130
2.2.9 A agressividade direcionada (ao <i>mainstream</i>)	133
2.2.10 Regularidades nos logotipos de bandas de <i>death metal</i>	135
2.2.11 O papel dos materiais de divulgação na constituição do discurso	138
2.2.12 As revistas e os <i>fanzines</i>	140
2.2.13 Os álbuns para além das canções	145
2.2.14 Elementos de uma crítica textual interna	149
3. A voz e a legitimação de cenografias	154
3.1 Aspectos acústicos e articulatórios da voz gutural	154
3.2 Canções de <i>death metal</i> : alguns apontamentos	172
3.3 <i>Death metal</i> cristão: um dado problematizador	214
Conclusão	229
Referências Bibliográficas	243
Discografia Consultada	250

ETHOS, CENOGRAFIA E VOZ “DEMONÍACOS”: O FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DO DEATH METAL

INTRODUÇÃO

Esta tese objetiva empreender uma investigação sobre o *death metal*, gênero musical derivado do rock – mais especificamente, uma vertente do *heavy metal* –, analisando a produção de um *ethos* específico no interior de tal prática discursiva. No âmbito do *heavy metal*, o *death metal*, assim como o *black metal* e o *thrash metal*, é uma vertente considerada “extrema”. Essa qualificação se deve, principalmente, a dois fatores: às letras das canções, que abordam temáticas como morte, satanismo, violência explícita, atrocidades, ou seja, conteúdos em relação aos quais a sociedade restringe, de modo geral, os espaços de suas visibilidades; e à sonoridade, que, no *death metal*, se caracteriza por guitarras extremamente distorcidas, vocais urrados e pouco inteligíveis, afinações relativamente mais baixas – muitas bandas do gênero afinam os instrumentos de corda em ré ou dó, em vez da afinação “padrão”, em mi – e técnicas de bateria, como o *blast-beat*, que produzem, para ouvidos não acostumados ao gênero, a impressão de desordem e ruído.

Essa configuração estilística¹, apresentada de forma bem resumida, possibilita efeitos de sentido decorrentes não apenas de um escopo temático ou de um recurso sonoro determinado, mas sim dos elementos discursivos tomados em conjunto e produzidos a partir de um específico posicionamento discursivo. Nossa opção teórica, fundamentada na Análise do Discurso francesa, sobretudo a partir de estudos de Dominique Maingueneau, considera o funcionamento discursivo em sua globalidade: tanto escolhas temáticas, lexicais, sintáticas etc., quanto a caracterização da voz, as performances e os materiais gráficos são elementos que decorrem da semântica global específica a um discurso. Dito de outra forma, produções semióticas, desarticuladas do universo de sentido instaurado por um discurso – e pelas determinações históricas que o circunscrevem –, não constituem mais que elementos cujos sentidos são apenas potenciais.

O *ethos* discursivo, um dos focos deste trabalho, é elemento constitutivo da semântica de um discurso, que se vale da recorrência de um modo de enunciação específico, de um tom que vai permeando vários níveis da linguagem e construindo uma imagem legítima e, de certa forma, “adequada” para o enunciador do discurso. A qualidade de voz empregada, por exemplo, é um

¹ Não entendemos estilo meramente como uma forma de organização das sequências linguísticas. Para Mussalim (2015, p. 71), o estilo está relacionado ao posicionamento do sujeito, funcionando a partir de três parâmetros: “a) não há estilo sem posição enunciativa; b) o estilo está condicionado às condições históricas de produção do discurso; c) há historicidade nos estilos”.

dos elementos que corroboram a produção de um *ethos* peculiar nas canções de *death metal*. A “voz gutural”, conforme músicos e ouvintes do gênero a denominam, caracteriza-se, do ponto de vista articulatório, por uma grande tensão na região da garganta (cf. raiz latina *guttur*); trata-se de uma qualidade de voz que, a fim de produzir certo efeito de distorção, envolve a vibração das falsas cordas vocais e das pregas ariepiglóticas, normalmente não mobilizadas na produção modal da voz (SAKAKIBARA et al., 2004). Perceptualmente, o som produzido pela qualidade de voz gutural se assemelha a gritos humanos raivosos ou a urros animalescos².

Em conformidade com a perspectiva da semântica global, postulada por Maingueneau (2008a), não se pode afirmar que a voz em si aponta para um significado essencial, universal e a-histórico. A produção gutural da voz no *death metal* é um dos elementos, dentre outros – como certas temáticas, a composição das letras, a sonoridade, os materiais gráficos –, que engendra a constituição de uma ampla configuração discursiva. As letras das canções, associadas à qualidade de voz, possibilitam a construção de cenografias³ similares às criadas em alguns filmes de horror. Correlações como essas, entretanto, não podem ser concebidas em uma perspectiva essencialista. O exemplo da cor preta, predominante em cenografias de filmes de horror e do *death metal*, é ilustrativo: existem culturas em que a cor do luto não é o preto, e sim o branco, que, no Ocidente, é recorrentemente associado à paz. Assumindo, pois, que os discursos, por serem historicamente determinados, funcionam a partir de regularidades enunciativas, apresentamos uma de nossas questões de pesquisa: por que o modo de enunciação característico do *death metal* alinha-se, de forma aparentemente natural, a temas como violência e satanismo?

Questões importantes para a Linguística, como a relação entre a constituição do signo linguístico e a substancialidade da voz (que poderia ser identificada, a princípio, como um dos elementos contingenciais da *parole*, pelo fato de se tratar de um aspecto da realização individual da *langue*), emergem com recorrência neste trabalho. Com base na noção de semântica global (MAINGUENEAU, 2008a), sobre a qual discorreremos na fundamentação teórica, recusamos dicotomizar, de um lado, os signos linguísticos, enquanto “protagonistas” do funcionamento da língua, e, de outro, a voz, enquanto aspecto auxiliar e accidental. Da mesma forma que as letras das canções ajudam a edificar cenografias peculiares, o emprego de dada qualidade de voz constitui, aliado a outros níveis da enunciação, o que se produz discursivamente. É válido destacar que, na Análise do Discurso, os materiais de análise não se restringem a elementos linguísticos em sentido estrito, isto é, referentes à língua unicamente enquanto sistema de signos verbais ou conjunto de

² Em inglês, a propósito, essa técnica é também denominada “growling”, palavra derivada do verbo *to growl*, que pode ser traduzido como “rosnar” ou “rugir”.

³ Cenografia é um dos níveis da cena de enunciação postulados por Maingueneau (2006; 2008b). Apresentaremos esse conceito de forma detalhada no capítulo de “Fundamentação Teórica”.

regras gramaticais, mas dizem respeito também aos modos de enunciação e, em quadros teóricos específicos – como o proposto por Dominique Maingueneau (2008a) –, a outras semioses que não a verbal, bem como à organização das instituições e das comunidades discursivas.

Em elaborações teóricas iniciais acerca do que se denominava Análise Automática do Discurso (AAD), Pêcheux ([1969] 1997a, p. 71) faz críticas à dicotomia saussureana língua/fala, argumentando, por exemplo, que “esta oposição autoriza a reaparição triunfal do sujeito falante como subjetividade em ato, unidade ativa de intenções que se realizam pelos meios colocados a sua disposição”. Para Pêcheux, o equívoco está em separar aquilo que é “sistematizável” (como as possibilidades de combinações sintáticas) daquilo que é dependente de uma “escolha” ou de uma característica contingencial do falante ou da situação. Essa crítica não implica, nas reflexões do autor, que a Análise do Discurso deva ser concebida como uma designação renovada para uma “linguística da fala”, uma vez que, além de a AD não assumir o conceito de fala a partir da já citada configuração dicotómica, o que ela postula não é propriamente um objeto teórico que se configura em um nível superior à frase, análogo a níveis como o fonológico e o morfológico, mas sim um objeto específico – o discurso – que se constitui no campo das particularidades, e não do ponto de vista da universalidade do sistema, nem do ponto de vista da individualidade do falante. A configuração de um objeto teórico dessa natureza exige do analista que ele considere os textos como sendo da ordem da particularidade das condições de produção de um dado discurso; de modo algum, como sendo da ordem da universalidade da linguagem e, tampouco, da ordem da individualidade do falante. Em outras palavras, o particular é sempre da ordem do histórico.

Vale sublinhar, nas teorizações de Pêcheux ([1969] 1997a), a proposta de uma equação, segundo a qual o processo de produção de um discurso resulta da composição das condições de produção desse discurso com um sistema linguístico dado. Embora essa equação possa apontar para a parcela “sistematizável” da linguagem, o próprio autor, com seus exemplos, dá indícios de que as produções discursivas devem ser consideradas em uma perspectiva mais ampla. No mesmo artigo, Pêcheux cita, em relação ao discurso parlamentar, signos como os aplausos, o riso, o tumulto, os assobios, tratando-os como elementos que produzem sentido. Em texto posterior, ao analisar o enunciado “on a gagné” ⁴, o autor ressalta não apenas a opacidade da configuração sintática (Quem ganhou? O que foi ganho?), mas também o aspecto melódico do enunciado (on-a-ga-gné/ dó-dó-sol-dó), afirmando que esse recurso “[...] constitui a retomada direta, no espaço do acontecimento político, do grito coletivo dos torcedores de uma partida esportiva cuja equipe acaba de ganhar” (PÊCHEUX, [1983] 2002, p. 21). Por mais que, nos estudos em Linguística,

⁴ Tradução: “Ganhamos”. Enunciado produzido por eleitores franceses em 1981, após a vitória do candidato à presidência François Mitterand.

tenham sido propostos diversos termos para designar elementos análogos aos exemplificados (“paralinguísticos”, “suprasegmentais” etc.), torna-se válido questionar, no âmbito da Análise do Discurso, o estatuto tradicionalmente atribuído ao “linguístico”; de acordo com Pêcheux e Fuchs (1997, p. 172), “[...] é insuficiente conceber a língua como a base de um léxico e de sistemas fonológicos, morfológicos e sintáticos”.

Com base nas assunções apresentadas até aqui é que esclarecemos que, neste trabalho, não consideraremos que a qualidade de voz (sussurrada, “áspera”, *falsetto* etc.) – um dos aspectos focalizados em nossas análises – expressa, universalmente, determinados humores, atitudes e sentimentos. Nossa hipótese, ao contrário, é a de que um modo de enunciação recorrente associa-se, no interior de discursos, a efeitos de sentido específicos, uma vez que tais associações não são fundadas em uma essencialidade.

Nos primeiros parágrafos desta Introdução, aspeamos o termo “escolhas” quando nos referirmos aos recursos empregados no *death metal*, pois, de acordo com a perspectiva teórica aqui adotada, a escolha de um sujeito por dado modo de enunciação não é uma escolha estilística aleatória. Segundo Possenti (2009, p. 93-94), a escolha por um estilo em particular pode ser entendida “como efeito de uma multiplicidade de alternativas [...] diante das quais escolher não é um ato de liberdade, mas o efeito de uma inscrição (seja genérica, seja social, seja discursiva)”. É com base nessa asserção que compreendemos, por exemplo, a “escolha” pela voz gutural, por parte dos enunciadores do *death metal*, como um modo de enunciação que corrobora/legitima um *ethos* “coerente” com o universo de sentido instaurado por esse discurso.

Considerando que o olhar para o objeto de estudo pressupõe uma orientação teórica e que o embasamento determina estratégias de análise, apresentamos nossa hipótese principal: a emergência de um recorrente modo de enunciação no *death metal* apoia-se em representações estereotipadas sobre o bem e o mal, o inferno e criaturas demoníacas. A relação estabelecida entre determinada configuração sócio-histórica e a emergência concreta dos textos⁵, por sua vez, ganha materialidade a partir da construção de uma cena de enunciação, legitimada, dentre outros fatores, por um *ethos* peculiar, que podemos chamar previamente de “*ethos* demoníaco”. Ruth Amossy (2013) explica que as imagens de si construídas pelos e para os enunciadores não são – e nem podem ser – totalmente singulares, tendo em vista que dialogam com representações partilhadas. Maingueneau (2006), ao apresentar uma esquematização para a noção de *ethos* (distinguindo, por exemplo, *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo), também a vincula aos estereótipos. É a partir desse posicionamento teórico que exploraremos a relação entre estereótipo e *ethos*.

⁵ A concepção de texto que assumimos não se restringe a textos verbais, mas diz respeito a toda produção simbólica das comunidades discursivas (cf. MAINGUENEAU, 2008a).

Dessa perspectiva, a questão da qualidade de voz, por exemplo, pressupõe uma espécie de “desnaturalização”, uma vez que a voz gutural é mais um elemento da semântica global de um discurso historicamente delimitado, e não a expressão natural e exata de um sentimento ou uma atitude específica. Isso não equivale a dizer que os textos sejam receptáculos de um “contexto”. O analista do discurso opera justamente no ponto de cruzamento entre os funcionamentos linguístico e institucional. De acordo com Maingueneau (2015a, p. 87), “trata-se, para a análise do discurso, de apreender as entidades por meio dos funcionamentos discursivos, e não como a expressão de realidades que estariam acima, fora da linguagem”.

Um dos indícios que apontam para o processo de estereotipação do que concebemos como “demoníaco” em nossa cultura é a relativa coincidência entre a voz empregada no *death metal* e alguns traços das representações do demônio no meio cinematográfico. Em filmes, a encenação do demônio, seja em representações personificadas, seja em indivíduos possuídos, é acompanhada por regularidades que estabilizam específicos modos de enunciação. Recursos como a sobreposição de duas ou mais vozes ou a presença de efeitos que distorcem a voz são recorrentes nessas caracterizações cinematográficas. Além do aspecto distorcido, a “polifonia” desregrada corrobora a imagem de que o comportamento demoníaco implica uma enunciação obscura, desviante e indistinta. Em canções de *death metal*, a propósito, as letras, embora existam no encarte dos álbuns, são dificilmente entendidas de forma integral, mesmo pelo ouvinte mais acostumado ao gênero, em função do caráter “distorcido” da voz do cantor.

O rock, em muitos de seus desdobramentos, é associado a manifestações de revolta, o que causa certo impacto, principalmente, sobre setores conservadores da sociedade. Quando nos referimos ao “rock pesado” ou ao “metal extremo”, denominações que abrangem o *death metal*, isso se acentua ainda mais. Uma das reações mais comuns do ouvinte não acostumado a esse gênero musical é a supracitada incompreensão das letras das canções. O não reconhecimento dos significantes e a consequente não identificação dos significados pode motivar a emergência de representações regulares sobre os vocalistas que empregam a voz gutural e técnicas semelhantes. Exemplos cinematográficos servem, ao menos introdutoriamente, como ilustração para essas representações. Por exemplo, no filme *Wood & Stock: sexo, orégano e rock and roll* (2006), animação baseada nas histórias em quadrinhos do chargista Angeli, há uma banda de rock pesado, chamada Chiqueiro Elétrico, cujo vocalista é um porco. Embora salientemos o tom humorístico do filme, pode-se observar certa relação entre o não entendimento causado por algumas técnicas vocais do rock pesado e a assimilação de sons animalescos, como o grunhido de um porco. Já em uma das cenas do longa-metragem *Ace Ventura* (1994), o protagonista, um detetive cuja principal característica é se comunicar com animais, vai a um concerto da banda de *death metal* Cannibal

Corpse e, no decorrer da apresentação, substitui o vocalista, urrando aleatoriamente sem que o público percebesse a ausência da letra. Esses exemplos são indícios de que as representações imaginárias acerca da voz gutural e de outras técnicas afins relacionam-se fundamentalmente a parâmetros de atribuição, ou não, de “significado” aos supostos significantes.

A partir dessas reflexões iniciais, é possível perceber que a questão da voz é um dos aspectos fundamentais da construção do *ethos* engendrado pelas canções de *death metal*, e o título deste trabalho marca que essa asserção terá, em nossa pesquisa, o estatuto de uma tese a ser demonstrada e defendida. Entretanto, as etapas de análise não se guiarão exclusivamente a partir de questões restritas à qualidade de voz empregada. Maingueneau (2006, p. 271, grifo nosso), ao discorrer sobre o *ethos*, assevera que “a instância subjetiva que se manifesta através do discurso não se deixa perceber neste apenas como um estatuto, mas sim como uma voz associada à representação de um “corpo enunciante” historicamente especificado”. Quando o teórico se refere à “voz”, não denota estritamente a produção de sons pelo aparelho fonador. Trata-se, em sentido amplo, de um tom cuja função é legitimar o que é enunciado por meio de determinado modo de enunciação – estruturado a partir de escolhas lexicais e sintáticas, mecanismos de modalização, formas de gerir a intertextualidade, dentre outros fatores – que soa “coerente” a dado discurso. No presente trabalho, a noção de “voz” aparecerá tanto em um sentido restrito, quanto em um sentido amplo. Uma “voz agressiva”, hipoteticamente, significaria não apenas que o enunciador tenha empregado uma qualidade de voz áspera e distorcida (sentido estrito), mas que certas escolhas na pontuação, no *design* das letras, em formas de interpelar o enunciatário, etc., tenham produzido tal efeito (sentido amplo). A fim de evitarmos confusões relacionadas à nomenclatura em questão, no entanto, empregaremos o termo “voz” preferencialmente nos referindo ao seu sentido estrito; para o sentido amplo, valer-nos-emos de termos como “tom”⁶ e “modo de enunciação”. A maior parte das pesquisas sobre *ethos*, pelo que pudemos observar em artigos e livros sobre o tema, concentra-se na voz em sentido amplo, o que oportuniza ao nosso trabalho uma possibilidade de contribuir para a reflexão sobre o *ethos* de um ponto de vista poucas vezes explorado: o das relações entre uma imagem de enunciador e a qualidade de voz que ela demanda no interior de um discurso.

Em concordância com a perspectiva de análise do discurso proposta por Dominique Maingueneau (2008a, p. 15), que associa o discurso a dada “dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas”⁷, os aportes metodológicos que orientam esta pesquisa fundamentam-se a partir da seleção de um conjunto de textos não aleatórios – relacionados à hipótese e à proposta de pesquisa – que são descritos e

⁶ Não equivalente, aqui, a termos como “entonação”; além disso, não relacionado a aspectos estritamente fonéticos.

⁷ Conceituação que remete às elaborações teóricas de Michel Foucault ([1969] 1995) em *A Arqueologia do Saber*.

analizados conforme seus funcionamentos discursivos e suas condições sócio-históricas. Nessa perspectiva, o teórico francês concebe os discursos a partir de um panorama de constitutividade entre as condições de produção e os textos, não se tratando, pois, de meramente descrever certos aspectos históricos, como um irredutível “pano de fundo”, negligenciando a organização material dos discursos.

Rejeita-se, do mesmo modo, pensar a discursividade a partir de uma lógica sucessiva e unidirecional. Conforme postula Maingueneau (2008a, p. 136), “[...] não há, inicialmente, uma instituição, depois uma massa documental, enunciadores, ritos genéticos, uma enunciação, uma difusão e, por fim, um consumo, mas uma mesma rede que rege semanticamente essas diversas instâncias”. É a partir da descrição do funcionamento de um sistema de restrições semânticas que, nas análises, podemos reunir elementos cujo funcionamento discursivo decorre de sua embreagem histórica.

A etapa de revisão bibliográfica foi dividida nas seguintes partes: a primeira, fundamento da pesquisa, é dedicada aos aspectos discursivos relevantes para a abordagem do nosso objeto; e a segunda, auxiliar, porém necessária, dedicada à apreciação da qualidade de voz gutural enquanto fenômeno fonético. É preciso que a natureza acústica e articulatória dessa voz seja explicitada, caso contrário, as constantes referências a ela não encontrariam sustentação. Com exceção desse aspecto, a etapa de análise do *corpus* da pesquisa orientar-se-á pela perspectiva da Análise do Discurso, em conformidade com o que apresentaremos em nossa Fundamentação Teórica.

O *corpus* de pesquisa, de modo amplo, constitui-se por produções intersemióticas que emergem no interior da prática discursiva do *death metal*. Concebemos, como “prática”⁸, não apenas as canções propriamente ditas, mas também as performances, os materiais gráficos, a postura dos artistas diante da mídia e do público, os videoclipes etc. Por ora, vale apontar algumas das canções que serão consideradas em nossas análises: *Immortal rites* [1989], da banda Morbid Angel; *Homage for Satan* [2006], da banda Deicide; *Lycanthropy* [1995], da banda Six Feet Under; *Hammer Smashed Face* [1992], da banda Cannibal Corpse; e *Death Metal* [1985], da banda Possessed. Também recorreremos à canção *Sepulchral Voice* [1984], da banda Sodom, que, embora seja geralmente classificada como *thrash metal*, foi uma das precursoras do *death metal* e do *black metal*, tanto em relação às temáticas, quanto em relação à sonoridade. Nossas referências a tal canção se justificam pelo fato de ela tematizar a questão da voz, constituindo, de modo peculiar, uma produção que se debruça sobre o seu próprio modo de enunciação.

⁸ O conceito de prática discursiva (MAINGUENEAU, 2008a) será efetivamente apresentado no capítulo de fundamentação teórica.

A língua inglesa é predominante nas composições do *death metal*, inclusive em grupos originários de países cuja língua oficial não é o inglês; no Brasil, por exemplo, são relativamente poucas as bandas de *death metal* que cantam em português. O critério de seleção das canções foi temático, de modo que foram escolhidas canções que apresentam temas recorrentes e relevantes na constituição do *death metal*. Por seu turno, o critério de escolha dos grupos musicais foi a representatividade⁹ deles para o gênero musical, e em função, dentre outras coisas, da recorrência de certos temas em suas canções. As letras da banda norte-americana Cannibal Corpse, em geral, abordam a violência explícita ou temas considerados *gore*¹⁰, como a mutilação do corpo humano. A letra da canção citada de Six Feet Under, por sua vez, apresenta outro tema recorrente no *death metal*: o sobrenatural e sua ação sobre os corpos; o tema dessa canção é a licantropia, associada à lenda do lobisomem. Vale salientar que a nossa hipótese de pesquisa, apresentada anteriormente, apoia-se, também, na observação da recorrência desses elementos nas letras das canções. Em um movimento inverso e constitutivo deste nosso percurso de pesquisa, análises que se aprofundem sobre os elementos aqui brevemente apresentados poderão nos levar a conclusões que dialogam com a hipótese.

A investigação que empreendemos no decorrer deste trabalho contempla ainda a questão dos estereótipos acerca do que se considera “demoníaco” em nossa cultura. Por esse motivo, em relação ao levantamento bibliográfico, além dos textos teóricos, selecionamos textos diversos que nos possibilitaram abordar mais detalhadamente tal processo de estereotipagem. Alguns deles são: a Bíblia Cristã; a Bíblia Satânica (LAVEY, 1976); textos religiosos diversos; textos sobre canto litúrgico; trabalhos de historiadores que estudam essa temática, como Oliva (2007), Muchembled (2001) e Nogueira (2002); textos sobre ocultismo e magia negra; textos literários; dentre outros.

Em termos de contribuição para o campo de estudos em que este trabalho se insere, podemos apontar três aspectos principais:

a) O primeiro diz respeito à escassez de estudos sobre esse tipo de objeto de análise. Não nos referimos especificamente à voz gutural, mas também a práticas discursivas consideradas marginais e, por isso, dificilmente abordadas em trabalhos acadêmicos. Mesmo no interior da Análise do Discurso, que estuda objetos cada vez mais heterogêneos, há poucas referências a gêneros musicais como o *death metal*. Sendo assim, o desenvolvimento desta tese possibilita a

⁹ Quando nos referimos à “representatividade”, também estamos afirmando que estas são algumas das bandas mais populares e difundidas no âmbito do *death metal*.

¹⁰ Costuma-se denominar “*gore*”, no meio cinematográfico, filmes de horror que exploram de forma exacerbada a visualização de cenas e imagens que comumente causam nojo ou repulsa, como órgãos humanos expostos, corpos mutilados, vermes etc. Na música, a expressão “*goregrind*” é frequentemente empregada como um dos possíveis desdobramentos do gênero *death metal*.

produção de conhecimento sobre um tipo de objeto de análise raramente explorado pela produção científica da área.

b) Em segundo lugar, ressaltamos o papel da voz (em suas acepções restrita e ampla) na constituição de sentidos. Embora tenhamos consciência de que há outros estudos sobre voz na Linguística, defendemos que a relação entre voz e sentido é um campo que ainda tem muito a ser explorado, principalmente quando concebemos os efeitos engendrados por uma qualidade de voz nas construções discursivas. A relação entre voz e discurso foi estudada, no domínio do discurso político, por Piovezani (2009); já no âmbito da música, mais especificamente da canção popular brasileira, vale citar o estudo de Souza (2011).

c) O último aspecto concerne à definição de “voz gutural”, tendo em vista que faremos referências a essa técnica nas análises. Há estudos linguísticos sobre sons considerados “guturais”; no entanto, a maioria desses estudos considera a presença de sons guturais nas línguas em que eles efetivamente constituem unidades distintivas. McCarthy (1991) e Rose (1994), por exemplo, são pesquisadores que investigam as consoantes guturais de algumas línguas semíticas. No caso de nosso trabalho, a utilização da expressão “voz gutural” não implica a produção de novos fonemas e unidades linguísticas, estranhos às línguas nas quais as canções são escritas. A voz gutural a que nos referimos está associada à denominação advinda da circulação de uma produção musical e que, no âmbito acadêmico, ainda não foi suficientemente estudada¹¹. Apesar de nossas principais questões de pesquisa relacionarem-se a aspectos discursivos, a delimitação acústica e articulatória do fenômeno constituirá um dos capítulos deste trabalho.

Para finalizar esta introdução, apresentamos os capítulos que compõem nossa tese. Na fundamentação teórica, dividida em quatro tópicos, discorreremos sobre as noções de semântica global, cenografia, *ethos* e atopia, além de reservarmos um espaço para reflexões relacionadas ao conceito de qualidade de voz. Os capítulos subsequentes contarão não apenas com análises de práticas constitutivas do discurso do *death metal*, mas também com uma seção que se dedica ao processo de estereotipagem relativo ao que se considera “demoníaco” em nossa cultura. O tópico *Death metal cristão: um dado problematizador*, ao final dos capítulos de análise, empreende uma reflexão sobre a existência, aparentemente paradoxal, desse subgênero do *heavy metal*, no campo

¹¹ Em nosso levantamento bibliográfico, encontramos quatro artigos que se propõem a analisar a voz gutural. Um deles, *Death metal/ throat vocal analysis*, de Stelzner (2015), analisa o fenômeno de um ponto de vista físico, destacando os valores freqüenciais. Já na dissertação de Richards (2011), o que se propõe é uma análise da relação entre o modo de articulação e o conteúdo semântico; o autor estuda certos grupos de palavras que, devido a alguns de seus sons, são pronunciadas mais facilmente a partir de cada técnica empregada no *death metal*. Os trabalhos de Smialek et al. (2012) e de Eckers et al. (2009) trazem contribuições referentes às questões articulatória e acústica, mas, pelo fato de seus autores serem de outras áreas (como fonoaudiologia, ciências da computação e música), os artigos não têm como preocupações centrais, por assim dizer, questões propriamente linguísticas. Em resumo, nenhum dos trabalhos aborda o fenômeno a partir de um ponto de vista discursivo.

religioso cristão. Defendemos que não se trata de um dado que compromete nossa hipótese; pelo contrário, reforça o pressuposto aqui assumido de que os textos apenas adquirem sentido quando articulados à semântica global de um discurso. Na conclusão, nosso intuito principal será ressaltar essa posição teórica, municiando-nos com os resultados decorrentes das análises.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Embora os conceitos de *ethos* e cenografia, que figuram no título desta tese, não sejam desenvolvidos em *Gênese dos Discursos*, optamos por iniciar a fundamentação teórica do trabalho realizando uma breve resenha de tal obra, com o objetivo de apontar os principais pressupostos teóricos e metodológicos que balizam a perspectiva de Análise do Discurso desenvolvida por Dominique Mingueneau. Após essa resenha, focalizaremos os dois conceitos supracitados, com base em trabalhos ulteriores de Mingueneau (2006; 2013) e em estudos de alguns outros autores, como Ruth Amossy (2013). Na terceira parte deste capítulo, daremos espaço a questões teóricas sobre a voz, uma das ênfases de nossa tese. Por fim, apresentaremos, na quarta seção, os conceitos de atopia e paratopia, desenvolvidos por Mingueneau (2006; 2010b), a fim de instaurarmos uma reflexão sobre o estatuto do discurso do *death metal* na sociedade.

1.1 Discurso e semântica global

Em *Gênese dos Discursos*, Mingueneau ([1984] 2008a) realiza um empreendimento teórico-metodológico, apresentando teses que alicerçam muitos dos parâmetros de análise que podemos encontrar em suas outras obras. O próprio autor, em prefácio redigido vinte anos após a publicação do livro, aponta alguns elementos não muito desenvolvidos de sua proposta, como a ênfase na homogeneidade das competências discursivas e a utilização “frouxa”, nas suas palavras, da noção de formação discursiva (“posicionamento”, segundo Mingueneau, recobriria de modo mais preciso esse elemento constituinte de sua arquitetura conceitual). Não obstante, o valor das teses apresentadas em tal obra é inegável e fundamenta o quadro teórico ao qual nos filiamos. Por esse motivo, discorreremos sobre os principais pressupostos nela encontrados.

Quando se define um objeto de pesquisa como um objeto discursivo, considera-se, para além de uma semiótica textual, uma configuração sócio-histórica, constitutiva da enunciação e da produção de sentidos. O olhar do pesquisador para o objeto discursivo é, portanto, um olhar que recusa o essencialismo dos conceitos – o que é “demoníaco”, por exemplo – e que investiga as estratégias de gerenciamento de sentidos em diferentes posicionamentos. Embora os aspectos discursivos possam ser relacionados à identificação de traços semânticos em textos efetivamente produzidos, não se pode esquecer de que a legitimação desses semas é historicamente delimitada.

Segundo Maingueneau (2008a, p. 16), “as unidades do discurso constituem, com efeito, sistemas, sistemas significantes, enunciados, e, nesse sentido, têm a ver com uma semiótica textual; mas elas também têm a ver com a história que fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam”. A proposta do autor na introdução de sua obra é justamente “não sacrificar nenhum desses aspectos”. Tal postulado, entendido em relação à nossa tese, implica não apenas questionar a historicidade das representações sobre o Diabo, mas também aliar tal reflexão à análise do modo como elas se atualizam em textos, visto que cada posicionamento interpreta os semas a partir de um sistema de restrições específico.

A introdução de *Gênesis dos Discursos* nos esclarece que “a identidade de um discurso não é somente uma questão de vocabulário ou de sentenças, [...] ela depende de fato de uma coerência global que integra múltiplas dimensões textuais” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 18). Tal questão é fundamental para a formulação, em um momento posterior do livro, da noção de semântica global. O discurso, nessa perspectiva, não equivale a um “sistema de ideias”; trata-se, segundo Maingueneau (2008a, p 19), de “um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação”, atuando, dessa maneira, sobre diversos planos enunciativos constituintes das práticas discursivas. O que se propõe não é uma correlação direta, por exemplo, entre certa escolha lexical e dado posicionamento ideológico – como uma materialidade da superfície que se alinha ao seu nível “profundo” –, mas a delimitação das condições discursivas a partir das quais tal correlação tornar-se-ia possível.

Um dos impulsos mais comuns ao se refletir sobre o discurso é, a propósito, concebê-lo como algo que, de algum modo, “penetra” na organização da língua, estando essencialmente fora dela. A relação entre discurso e língua, entretanto, não deve opor um “nível profundo” a um “nível superficial”:

Os métodos de análise [de discursos] tendem, com efeito, a impor o seguinte dilema: ou pretendemos captar o discurso em sua globalidade e, para fazer isso, devemos negligenciar a textura “superficial”, a diversidade e o imbricamento dos arranjos visíveis, para elaborar modelos “profundos”; ou estudamos essa textura em toda a sua complexidade e então nos atemos a análises locais, cujos detalhes desqualificam os modelos “profundos”, por seu caráter redutor (MAINGUENEAU, 2008a, p. 18).

Diferentemente, tais métodos devem levar em conta as condições sociais e históricas que determinam os enunciados, de modo que a materialidade não seja encarada como mero suporte de discursos, considerando-se que a produção de sentidos depende do modo como ela efetivamente se organiza. Nessa perspectiva, o universo instaurado a partir da conjunção entre os diversos

níveis linguísticos e semióticos envolvidos na enunciação possibilita a produção de efeitos de sentido específicos, que, mesmo recorrendo a uma conjuntura histórica, não se reduzem a um “reflexo” dela.

O discurso, para Maingueneau (2008a), é a relação que une um sistema de restrições de “boa” (no sentido de que obedece a regularidades) formação semântica – correspondendo ao que o autor passa a denominar “formação discursiva” – ao conjunto de enunciados produzidos em concordância com esse sistema, a “superfície discursiva”. Cada formação discursiva, por meio de seu sistema de restrições, reivindica (e, ao mesmo tempo, rejeita) certos semas que gerenciam o funcionamento de textos efetivamente produzidos. Não se pode, entretanto, conceber tais traços semânticos como “conteúdos” de interpretação estável e unívoca, tendo em vista que os discursos divergem constantemente acerca do modo como esses semas são “lidos” no interior das relações interdiscursivas. A análise que Maingueneau (2008a) empreende acerca dos discursos jansenista e humanista devoto ilustra essa perspectiva: tais discursos do campo religioso devoto da França do século XVII, ao serem tomados em relação, interpretam (para se constituírem e manterem suas respectivas identidades) o outro sob uma forma de simulacro que dele constrói. Sendo assim, o que o discurso jansenista reivindica como “consistência” e “intensidade” na prática da pregação da palavra divina, o discurso humanista devoto interpretaria como “dureza” e “excesso”.

Esse tipo de análise torna-se possível na medida em que Maingueneau propõe uma teoria do discurso que, de maneira peculiar, concebe como seu objeto teórico o interdiscurso, refutando a possibilidade de um discurso se constituir isoladamente para depois se relacionar com os demais discursos de um mesmo campo. É justamente essa a tese apresentada no capítulo subsequente à introdução, primeira dentre as sete teses que constituem o livro. De acordo com o teórico, “[...] a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 20). O conceito de interdiscurso implica, para o autor, uma tríade constituída por *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*. O universo discursivo é definido como o conjunto de formações discursivas que interagem em dada conjuntura; por se tratar de um recorte amplo, tem pouca utilidade para o analista de discurso. Desse universo, no entanto, recorta-se o campo discursivo, que concerne a formações discursivas que compartilham a mesma função social, divergindo, entretanto, sobre o modo pelo qual ela deve ser preenchida; é com base nesse recorte que os estudos se referem a “campo religioso”, “campo político”, dentre outros. Quando o analista de discurso elabora hipóteses relacionadas a dado conjunto de textos de um campo discursivo, ele se vê obrigado a recortar, no interior desse campo, espaços discursivos, a fim de colocar em evidência relações discursivas que sejam relevantes para os propósitos da análise. Em sua tese de doutorado, Maingueneau isolou, no interior do campo devoto francês do

século XVII, o espaço de trocas entre os discursos jansenista e humanista devoto; em pesquisa com outras hipóteses, o espaço discursivo, mesmo que relacionado ao campo citado, poderia ser diferente, visto que esse terceiro elemento da tríade edifica-se como construção que deriva das hipóteses e dos objetivos de análise.

A proposta do primado do interdiscurso, conforme se intitula a primeira tese do livro, não é uma mera questão de ênfase nesse conceito já explorado por outros analistas de discurso; ela deixa de conceber o interdiscurso como o conjunto das relações entre diversos intradiscursos: “Trata-se [...] de subverter essa equivalência entre exterior do discurso e interdiscurso, para pensar a presença do interdiscurso no próprio coração do intradiscurso”. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 36). Sendo assim, um discurso não se constitui isoladamente para depois “entrar em contato” com discursos que formariam o seu “exterior”. Maingueneau (2008a, p. 37), ao afirmar que o Outro “[...] é aquela parte de sentido que foi necessário sacrificar para constituir a própria identidade”, formula o princípio do primado do interdiscurso, na medida em que as restrições caracterizadoras de um discurso são inseparáveis do modo como ele “preenche” seu espaço em um campo e, consequentemente, do modo como entra em concorrência com discursos outros que exercem a mesma função social.

A ideia do primado do interdiscurso sobre o discurso encontra uma de suas sustentações no conceito de competência (inter)discursiva, que corresponde à segunda tese de Maingueneau (2008a). Conforme esse postulado teórico – construído em analogia ao conceito gerativista de competência linguística –, o sujeito, ao se inscrever em um posicionamento específico, é capaz de reconhecer enunciados pertencentes a sua formação discursiva, de produzir um número ilimitado de enunciados inéditos no interior dela e, ao mesmo tempo, de reconhecer a incompatibilidade de enunciados pertencentes a outras formações discursivas do mesmo campo, “traduzindo-os” sob a forma de simulacro. Nas palavras do autor, essa competência relaciona-se a uma espécie de “filtro que fixa os critérios em virtude dos quais certos textos se distinguem dos textos possíveis como pertencendo a uma formação discursiva determinada” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 48).

À primeira vista, o termo “competência” pode parecer inadequado ao âmbito dos estudos discursivos, em função de uma possível, e quase inevitável, relação com o conceito chomskyano de competência linguística, que pressupõe um funcionamento de ordem estritamente cognitiva associado ao sujeito em um aspecto individual e psicologizante. Maingueneau (2008a, p. 52) esclarece, todavia, que, apesar de se tratar de um domínio diferente daquele sobre o qual o Gerativismo se debruça, “o princípio de uma competência discursiva permite esclarecer um pouco a articulação do discurso e a capacidade dos sujeitos de interpretar e de produzir enunciados que dele decorram”. No caso da pesquisa desenvolvida nesta tese, o modo de enunciação recorrente na

prática discursiva do *death metal* – a especificidade do *ethos* –, questão central de nossas análises, apresentar-se-á, como será possível perceber, enquanto um fator de “compatibilização” frente à competência discursiva que lhe será, nas análises, associada.

Embora Maingueneau, no decorrer de sua elaboração teórica, dialogue recorrentemente com *A Arqueologia do Saber* [1969], obra teórico-metodológica de Michel Foucault, a proposição do conceito de competência discursiva indica uma diferença importante entre as duas propostas. Segundo o autor de *Gênese dos Discursos*, enquanto a análise enunciativa de Foucault aplica-se ao que efetivamente se formulou, isto é, à questão da emergência histórica de um enunciado e não de outro em seu lugar, o princípio da competência discursiva permitiria abordar o que foi dito em relação ao que *pode* ser dito a partir do sistema de restrições imposto por determinada formação discursiva – fazendo-se a ressalva de que a competência não deve ser interpretada enquanto uma homogeneização completa da formação discursiva, como se esse funcionamento resultasse em “máquinas” de enunciar. Para Maingueneau (2008a, p. 58) “[...] a competência discursiva, longe de excluir o heterogêneo, confere-lhe um lugar privilegiado [tendo em vista que] ela constitui um sistema interdiscursivo que supõe a presença constante do Outro no centro de cada discurso”. Não é no fechamento do discurso, portanto, que encontramos a sua identidade, mas na análise das relações que ele estabelece e pode vir a estabelecer, de modo regular, no interdiscurso.

Realizando uma pequena inversão, apresentaremos agora, ao invés da terceira, a quarta tese proposta por Maingueneau (2008a), bastante atrelada à noção de competência discursiva. Nessa tese, o autor define a “polêmica” como interincompreensão entre discursos, e isso decorre justamente do funcionamento das competências discursivas: para ele, “não há dissociação entre o fato de enunciar em conformidade com as regras de sua própria formação discursiva e de ‘não compreender’ o sentido dos enunciados do Outro” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 99). No caso do *corpus* analisado pelo teórico, um dos semas reivindicados pelo discurso humanista devoto – a “moderação” – é interpretado pelo discurso jansenista como um modo de mascarar a “fraqueza” diante dos fiéis, a “inconsistência” em relação aos preceitos divinos. Esse exemplo colabora para a demonstração de que, na polêmica, não se trata de um jogo de espelhos, no qual a relação é de pura e simétrica inversão, mas de processos de constituição próprios aos modos de coexistência dos discursos. Maingueneau (2008a, p. 110) ainda esclarece que, “na polêmica, contrariamente ao que pensamos espontaneamente, é a convergência que prevalece sobre a divergência, já que o desacordo supõe um acordo sobre um “conjunto ideológico comum”, sobre as leis do campo discursivo partilhado”¹².

¹² No caso da pesquisa aqui desenvolvida, diríamos, em um primeiro momento, que o discurso do *death metal* integra o campo artístico-musical (e, assim, entraria em concorrência, de forma mais íntima, com outros subgêneros

A terceira tese desenvolvida em *Gênese dos Discursos* concerne à semântica global de um discurso, noção já referida neste trabalho. Assim como ocorre com a quarta tese postulada por Maingueneau, é necessário que se tome como ponto de partida o conceito de formação discursiva e a competência engendrada por ela. Segundo o autor, “[...] a formação discursiva não seria um conglomerado mais ou menos consistente de elementos diversos que se uniriam pouco a pouco, mas sim a exploração sistemática de um núcleo semântico” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 62). É justamente pelo fato de as produções de um discurso, em seus vários níveis, explorarem de forma sistemática as particularidades de um sistema de restrições específico que o autor propõe a noção de semântica global. Com base nela, Maingueneau assevera que não se pode apreender o discurso privilegiando um único elemento dentre os seus vários planos, uma vez que a identidade de um discurso não se constitui simplesmente a partir de um nível, como o das escolhas lexicais, por exemplo. É necessário que o analista integre os planos que são relevantes para o funcionamento discursivo, “tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 75). O autor elenca os seguintes planos:

- a) *A intertextualidade*, isto é, as relações intertextuais que a competência discursiva determina como legítimas. O discurso jansenista, por exemplo, em vista do fato de defender uma cisão absoluta entre o mundano e o divino, rejeita a remissão a autores pagãos e naturalistas. A intertextualidade pode ser tanto interna (relativa à memória discursiva interior a um campo), quanto externa (definida pela relação do discurso com outros campos);
- b) *O vocabulário*, desde que associado a uma determinada exploração semântica, uma vez que a palavra, em si mesma, não constitui unidade de análise pertinente, segundo o teórico. O vocábulo “orgulho”, que, na Bíblia Satânica (LAVEY, 1976), aparece associado positivamente a questões como “autorrespeito” e “conhecimento de si”, não tem a mesma exploração semântica no discurso católico, por exemplo;

do *heavy metal*, tais como o *thrash metal*, o *new metal* e o *gothic metal* etc.; além de gêneros não tão próximos ao âmbito do *rock*, como o *samba*, o *country* e o *jazz*). Entretanto, é importante problematizar também em que medida a relação de confronto com a religião, em algumas canções, constitui o espaço discursivo que propomos delinear. Certas bandas de *death metal*, ao mesmo tempo que enunciam a partir de um *ethos* supostamente “demoníaco”, contestam valores e símbolos religiosos, sobretudo judaico-cristãos. Dessa forma, devemos questionar a natureza desse tipo de rivalização e dos mecanismos enunciativos empregados para tal fim. Por mais que a relação entre *death metal* e religião não seja de delimitação mútua no interior de um campo discursivo, é possível afirmar, ao menos, que o discurso do *death metal* mobiliza estereótipos advindos de discursos religiosos na produção dessa relação de confronto. Um possível, mas também questionável, caso mais prototípico de polêmica no interior de um campo será considerado na seção em que analisaremos o *death metal* cristão e sua relação com o *death metal* “tradicional”.

- c) *Os temas.* Assim como o vocabulário, os temas apenas se “alinham” ao discurso a partir de um tratamento semântico particular. No interior de um campo, há temas que são impostos (por exemplo, a segurança dos cidadãos, no campo político) e há temas reivindicados por cada posicionamento, os quais ajudam a defini-lo. Dentre os temas impostos pelo campo, há os temas compatíveis e incompatíveis em relação a cada posicionamento, o qual deve lidar com as incompatibilidades de modo a continuar reivindicando seu espaço nesse campo. O estatuto mediador da Virgem Maria, por exemplo, é um tema incompatível à semântica global do jansenismo, pelo fato de tal discurso se fundar na rejeição de qualquer “mistura” entre o natural e o sobrenatural. No entanto, tendo em vista que se trata de um tema imposto pelo campo católico, o jansenismo integra-o por meio da ênfase no estereótipo de humildade da Virgem Maria, aquela que sempre se manteve em posição de alteridade em relação ao seu filho;
- d) *O estatuto do enunciador e do enunciatário.* Para legitimar a enunciação, o discurso atribui, a enunciador e a enunciatário, papéis sociais, em conformidade com certas representações imaginárias. Por exemplo, o típico enunciador do humanismo devoto identifica-se a uma ordem religiosa reconhecida e, ao mesmo tempo, dirige-se aos fiéis de outras instituições sociais (pais de família, magistrados etc.). Essa atribuição de papéis não é estranha à semântica do discurso humanista devoto, que prega a não ruptura do divino com o mundano, a comunicação entre diversas ordens;
- e) *A dêixis enunciativa*, que diz respeito não às datas e aos locais em que os textos foram produzidos, mas à configuração espaciotemporal instaurada pelo discurso em função de seu próprio universo. De acordo com Maingueneau (2008a, p. 89), “[...] a dêixis a partir da qual o enunciador jansenista profere não é a França do século XVII, mas a Igreja primitiva, a mais próxima possível das origens”;
- f) *O modo de coesão.* Cada discurso constrói sua rede de remissões internas de uma maneira específica. O discurso jansenista, que prega a concentração e o silêncio, tem preferência pelos fragmentos (pequenos ensaios e máximas, por exemplo);
- g) *O modo de enunciação*, que, no livro *Gênese dos Discursos*, constitui uma espécie de embrião para as reflexões sobre o *ethos*. Para o autor, a maneira específica de enunciar estabelece um “tom” inseparável do universo de sentido instaurado por um discurso, que, por sua vez, “produz um espaço onde se desdobra uma voz que lhe é própria” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 91). O enunciador do humanismo devoto, por exemplo, conjuga a afabilidade, a disponibilidade, a jovialidade, para oferecer

uma imagem de “doçura”, capaz de estabelecer a comunicação entre diversos setores sociais, o que se contrapõe ao teor de restrição, isolamento, atribuído pelos próprios humanistas devotos ao jansenismo.

Apesar de a “voz própria ao discurso” não se referir exatamente à produção física da voz humana, mas a um “tom”, que pode ser relacionado, inclusive, a textos escritos, podemos assumir que é no plano do *modo de enunciação* que a questão da voz (do ponto de vista da sua realização sonora) pode ser considerada como um dos elementos da semântica global de um discurso, haja vista a nossa hipótese de que a produção gutural da voz, aliada a outros níveis da enunciação, é determinante na construção de um *ethos* “demoníaco”.

No que concerne a toda essa elaboração teórica proposta em *Gênese*, é válido ressaltar que a tese da semântica global nega a concepção de discurso como “sistema de ideias”, construto que preexistiria à produção enunciativa em si. Considerando que as restrições semânticas fixam-se na/pela prática discursiva, não há por que concebermos o discurso como uma “profundez”, como um lugar de onde as ideias emergiriam e materializar-se-iam em enunciados efetivos. A tese da semântica global possibilita ainda que nos libertemos “de uma problemática do signo, ou mesmo da sentença, para apreender o dinamismo da significância, que domina toda a discursividade: o enunciado, mas também a enunciação, e mesmo além dela” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 22). Conforme discutimos no início deste trabalho, não podemos atribuir a aspectos da enunciação, como a voz, um lugar periférico em relação aos signos linguísticos. Tanto estes como aqueles podem ser mobilizados enquanto elementos da prática discursiva.

É exatamente sobre a noção de prática discursiva que versa a quinta tese apresentada em *Gênese dos Discursos*. Conforme Maingueneau (2008a, p. 119), “[...] a passagem de um discurso a outro é acompanhada de uma mudança na estrutura e no funcionamento dos grupos que gerem esses discursos”. Em outras palavras, a divergência entre um e outro discurso vai muito além de mera mudança de conteúdo. Há toda uma configuração institucional que caracteriza a difusão de um discurso, não estando alheia, portanto, ao sistema de restrições a ele associado. Diante disso, a proposta do teórico é “[...] articular discurso e instituições através de um sistema de restrições semânticas comum”, posição que pressupõe “a rejeição de uma concepção sociológica “externa”” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 121). É a própria possibilidade dessa articulação que lhe interessa, e não a instituição em si.

Não se trata de opor, de um lado, o “interior” do discurso e, de outro, um exterior, seu funcionamento institucional; o mais adequado seria eleger como objeto não o discurso, mas a prática discursiva. Maingueneau, no final do capítulo dedicado à quinta tese, afirma seguir, em

parte, a concepção de Foucault (1995, p. 136), para quem a prática discursiva é “o conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma dada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”. Trazendo essa contribuição para a proposta de Maingueneau, em que tais “condições de exercício da função enunciativa” agiriam também sobre organizações institucionais, comprehende-se que o deslocamento do discurso à prática discursiva permite que analisemos o funcionamento do sistema de restrições em relação a elementos do discurso que, a princípio, não emergem enquanto “superfície textual”. No que concerne às relações intertextuais que um discurso considera legítimas, por exemplo, nada impede que tal elemento da semântica global se materialize em uma biblioteca, com paredes e estantes – a biblioteca dos humanistas devotos, nessa perspectiva, permitiria a entrada de tratados sobre cosmologia, história natural, retórica etc. A produção de um estatuto para o enunciador, embora seja constituída enquanto representação discursiva, também pode depender de uma organização institucional que atribua uma vocação enunciativa a determinado indivíduo, por meio de mecanismos como o diploma, no caso de discursos ligados a competências técnicas. Trata-se de uma problemática que pode ser associada, também em parte, a uma das questões levantadas por Foucault (1995) em sua obra *A Arqueologia do Saber*: “quem fala?”.

A exemplificação apresentada por Maingueneau em relação à prática discursiva abrange desde os ritos genéticos de produção dos discursos, até os seus modos de difusão e de recepção. Contemplar as maravilhas da natureza poderia ser parte de um rito genético adequado para um enunciador humanista devoto, considerando a reivindicação de uma comunicação entre o terreno e o divino; no jansenismo, por outro lado, a atmosfera de silêncio, de meditação sobre um reduzido conjunto de textos essenciais, alinha-se mais coerentemente a essa formação discursiva. No caso do *death metal*, objeto de análise desta tese, podemos refletir, por exemplo, sobre os modos de difusão e consumo, questionando como o sistema de restrições próprio a esse discurso impõe um modo de escuta para as canções, uma forma de execução das canções no palco, reações típicas do público dos espetáculos, estratégias de divulgação comercial etc.

A sexta tese apresentada em *Gênesis* – e fundamental para que possamos apreender o funcionamento do discurso de um modo mais amplo – é a consideração da prática discursiva enquanto prática intersemiótica. Embora o termo “competência” possa sugerir (erroneamente, nesse caso) a ativação de uma espécie de gramática destinada a gerar enunciados, o sistema de restrições de uma formação discursiva recai, na verdade, sobre organizações de sentido em geral. Isso não significa afirmar que os diversos domínios semióticos sejam isomorfos em seu modo de estruturação, mas sim que a formação discursiva determina tais modos de estruturação, mesmo

que não sejam linguísticos. Para Maingueneau (2008a, p. 23), “a prática discursiva não define apenas a unidade de um conjunto de enunciados; ela pode também ser considerada como uma prática intersemiótica que integra produções pertencentes a outros domínios semióticos (pictórico, musical etc.)”. Se a tese da semântica global confere diferentes planos à análise enunciativa, a tese do discurso enquanto uma prática intersemiótica assevera que um mesmo sistema de restrições semânticas pode ser válido não apenas para enunciados verbais, mas também para textos – em sentido amplo – compostos por outras semioses. É válido destacar que o autor reserva o termo “enunciado” para textos em sentido estrito, isto é, para as produções verbais.

A fim de exemplificar o caráter intersemiótico da prática discursiva, o autor se vale de duas telas referentes ao mesmo episódio bíblico, a ceia de Emaús. No exemplo analisado, uma das telas, atribuída ao artista Jean-Baptiste de Champaigne, realiza uma releitura, a partir do sistema de restrições jansenista, de outra tela, pintada por Ticiano. Maingueneau (2008a) assinala, dentre outros fatores, como o quadro jansenista se esforça para centralizar a figura de Cristo e romper, assim, com uma ordem na qual poderia haver comunicação entre o divino e o terreno. Muitos são os elementos elencados pelo teórico: o jogo de luzes, o formato do quadro, a caracterização dos personagens e a direção de seus olhares, a inclusão e a exclusão de certos elementos etc. Não atestando isomorfismos entre os modos de estruturação dos textos pictóricos e dos enunciados linguísticos, esse tipo de análise possibilita a apreensão da formação discursiva em concordância com a concepção do discurso efetivamente enquanto prática.

Com relação à consideração de elementos de diversas semioses, é importante destacar algumas posições sobre a constituição da semiologia, enquanto ciência geral que estuda todos os sistemas de significação. Barthes (1971, p. 12), por exemplo, estabelece uma inversão em relação a Saussure quando propõe que a Semiologia é um campo de estudos, de certa forma, subordinado à Linguística, e não o contrário.

Objetos, imagens, comportamentos podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de uma maneira autônoma; qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem linguística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc.), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua; quanto aos conjuntos de objetos (vestuário, alimentos), estes só alcançam o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua, que lhe recorta os significantes (sob a forma de nomenclaturas) e lhes denomina os significados (sob a forma de usos ou razões); nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita. Enfim, de um

modo muito mais geral, parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou objetos, cujos significados possam existir fora da linguagem: perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem.

De acordo com o teórico, todo sistema de significação remete ao sistema da língua, seja pela possibilidade de “repetir-se” por meio de uma mensagem linguística, seja pela mediação da língua na denominação dos significados que decorrem desses diversos sistemas. Para discutir o pertencimento ou não à língua de uma variação de pronúncia – o “r” da palavra francesa *roulé* –, Barthes (1971) afirma que ela poderia sugerir uma “mensagem de ruralidade”, por exemplo, na linguagem do teatro. Sendo ou não um elemento estritamente “linguístico”, o funcionamento de sua significação, como diz o próprio autor, reveza-se com o sistema da língua. Pode-se afirmar que nossa perspectiva teórico-metodológica, conservadas suas especificidades, também prevê esse trabalho de metalinguagem, tendo em vista que, na análise de elementos intersemióticos, procura descrever os semas regularmente reivindicados e rejeitados por um discurso. Mesmo que o objeto em análise seja uma pintura ou uma melodia, seu trabalho de explicitação analítica reveste-se, ao menos parcialmente, do funcionamento da língua.

Uma perspectiva contrária à de Barthes é a da semióloga Jeanne Martinet (1973). De acordo com a autora, não podemos recusar a possibilidade de conceber sistemas de significação independentes em relação às línguas. Na teorização da autora, isso se deve, dentre outros fatores, a uma perspectiva próxima ao behaviorismo: Martinet (1973, p. 108) defende que o “sucesso da comunicação não se constata, não se mede em termos de pensamento, mas em termos de resposta, não linguística ou linguística”¹³. Em outras palavras, o importante são os efeitos dos elementos de significação nos participantes de uma situação de interação, e não uma relação determinada entre significantes e conceitos, que se centralizaria em um processo psíquico. A autora ainda compara a música à fala, afirmando que, embora a música se assemelhe aos significantes linguísticos por ser percebida pelos ouvidos a partir de um desenvolvimento linear no tempo, seria uma tentativa vã decalcá-la, por assim dizer, dos signos linguísticos¹⁴.

¹³ “Le succès de la communication ne se constate pas, ne se mesure pas en termes de pensée, mais en termes de réponse, non linguistique ou linguistique”.

¹⁴ Comparação realizada no seguinte excerto: “La musique offre des œuvres qui, comme la parole, se déroulent selon l’axe du temps et, comme elle, sont perçues par l’oreille. On peut donc reconnaître, à la mélodie, la linearité caractéristique du signifiant linguistique. On a même pensé retrouver, dans les productions musicales, des articulations, ou tout au moins une articulation en figures, comme celle de nos numéros. Mais il semble vain d’essayer d’y dégager des signes” (MARTINET, 1973, p. 226).

Na perspectiva de Maingueneau (2008a), não se coloca como questão central a eventual relação subordinado/subordinante entre a língua e os outros sistemas de significação. Conforme já comentamos, também não se trata de atestar isomorfismos entre os modos de estruturação das diferentes semioses. O ponto crucial, em uma perspectiva que se direcione pela noção de prática discursiva, é o funcionamento de sistemas de restrições válidos para todos os níveis de enunciação de um discurso, bem como para produções constituídas por diversas semioses. Estabelecendo uma relação com o nosso objeto de pesquisa, diversos elementos do mercado fonográfico produzem sentidos e nem sempre eles consistem em enunciados verbais; é o caso do material gráfico que acompanha o álbum, da *mise-en-scène* dos espetáculos musicais, da vestimenta/caracterização da banda, dos videoclipes, além da própria execução sonora das canções. De maneira similar à voz gutural, os instrumentos de corda, principalmente a guitarra, são executados, no *death metal*, com efeitos de distorção. As técnicas que distorcem a voz e os instrumentos, embora não sejam as mesmas¹⁵, atuam como se “unificassem” uma sonoridade característica, legitimando a construção de determinadas cenografias. É notável o coincidente emprego dos termos “voz limpa” e “guitarra limpa”, no âmbito da música, para se referir, respectivamente, às ausências da voz gutural e da guitarra distorcida. Mais que um aspecto estritamente sonoro, a união entre voz e instrumentação distorcidas configura uma atmosfera “propícia” à encenação dos temas característicos do *death metal*, na medida em que tais técnicas e efeitos estabelecem a impressão de desfiguração da voz e do instrumento musical, abalando certa ideia de normalidade.

A sétima e última tese apresentada por Maingueneau (2008a) recusa uma dissociação entre a prática discursiva e outras séries de seu ambiente sócio-histórico. O autor, retomando a expressão foucaultiana “esquema de correspondências”, propõe um modo de ampliar o estudo das formações discursivas para além do campo em que elas estão inseridas, demonstrando a existência de certas homologias entre discursos de diferentes campos. O objetivo do autor não é destituir a importância do campo discursivo enquanto um recorte delimitado pelo preenchimento de certa função social, e sim aprofundar a questão da inscrição histórica dos discursos. Recorrendo aos exemplos dos discursos humanista devoto e jansenista, o teórico assinala alguns isomorfismos estabelecidos com discursos científicos e políticos da época, com base, principalmente, nos semas “ordem”, reivindicado pelo humanismo devoto, e “concentração”, reivindicado pelo jansenismo. Com relação ao campo político, Maingueneau (2008a) estabelece aproximações, por exemplo, entre o humanismo devoto, com a defesa de uma ordem integradora, e o mundo pós-aristocrático, cuja conjuntura política e econômica é determinada por redes de alianças hierarquizadas, como os

¹⁵ Enquanto a voz gutural é um processo que envolve a articulação do aparelho fonador, a distorção da guitarra é alcançada por meio de pedais elétricos de modificação sonora ou da regulação de amplificadores.

sistemas de vassalagem e as linhagens familiares. Já o jansenismo tem a desconstrução do orgulho aristocrático como um de seus temas prediletos. Substituindo a “ordem” pela “concentração” em um ponto fixo, tende a privilegiar o lugar do rei ou até mesmo do próprio indivíduo como unidade central, associando-se, no último caso, a uma consciência burguesa.

Vale salientar que os isomorfismos estabelecidos em tal esquema de correspondências não devem ser interpretados como resultantes de uma “visão de mundo” ou de um “espírito de época”, afinal, as homologias possíveis não garantem exclusividade a um sistema de restrições. O que pode ocorrer é tais isomorfismos justificarem, parcialmente, a dominância de um discurso no interior de um campo em determinada conjuntura histórica. As semelhanças em alguns aspectos do funcionamento de discursos de campos diferentes não implicam a afirmação de uma estrutura invariante, em função da assunção de uma concepção de história marcada pela descontinuidade, e não por uma linearidade que encadeia sistemas de pensamento globais, gerados em aliança com a produção de grandes acontecimentos e personagens. Se regularidades caracterizam dado discurso ou a correspondência entre discursos, não é porque se “desvendou” o pensamento de uma época, mas porque, a partir dessas regularidades, permitiu-se descrever e analisar um conjunto de regras, séries enunciativas, relações interdiscursivas, historicamente localizáveis, visto que “o discurso sempre se confunde com sua emergência histórica, com o espaço discursivo no interior do qual se constituiu, com as instituições através das quais se desenvolveu, com os isomorfismos em cuja rede ele foi envolvido” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 177). No que concerne à construção de um estereótipo demoníaco no decorrer da história, o que propomos, da mesma forma, não é definir a homogeneização desse objeto, mas sim realizar uma análise sobre como os modos de dispersão dessa representação, em discursos de naturezas heterogêneas, ajudam a cristalizar traços – no interior de determinada cultura, vale salientar – relativos a um caráter e a uma corporalidade atribuíveis a enunciadores.

Explicitadas as sete teses de Maingueneau em *Gênese dos Discursos*, discorreremos na próxima seção acerca de três conceitos que, embora não efetivamente desenvolvidos em tal obra, são fundamentais em textos ulteriores do autor. Em aliança com a noção de estereótipo, o *ethos*, funcionando no interior de cenografias, confere um “corpo” e uma “voz” ao modo de enunciação que um discurso reivindica.

1.2 *Ethos, estereótipo e cenografia*

Na Retórica Clássica, *ethos*, *logos* e *pathos* eram concebidos como elementos básicos de toda argumentação. Enquanto o *logos* se refere à própria configuração do discurso, ao raciocínio lógico, à organização e à seleção dos argumentos, o *ethos* e o *pathos* associam-se aos participantes da interação argumentativa: o *pathos*, ao auditório (suas identificações, emoções, disposições) e o *ethos*, à figura do orador. O *ethos*, entretanto, não era visto como correlato de um conhecimento extradiscursivo acerca desse orador, mas como uma imagem que se edifica a partir dos próprios enunciados e modos de enunciar, tendo como objetivo crucial causar impressão de sinceridade/ confiabilidade (*areté*), de agradabilidade (*eúnoia*) e de ponderação (*phrónesis*). Na perspectiva aristotélica, o *ethos* só pertenceria à arte retórica – não constituindo, assim, uma “prova externa” – se o efeito de credibilidade do orador fosse resultado dos próprios textos por ele produzidos.

A cisão entre o conhecimento extradiscursivo do orador e a imagem que este constrói de si por meio de seu discurso é um dos pilares que sustenta algumas teorias contemporâneas que abordam a argumentação. Ducrot (1987), por exemplo, singulariza dois locutores com estatutos distintos: um locutor que corresponde ao ser do mundo (λ) e um locutor “L”, que corresponde ao ser do discurso, responsável pela enunciação. Nesse quadro teórico, o *ethos* não consistiria em afirmações elogiosas que o locutor pode realizar sobre esse “ser do mundo” propriamente dito, mas na construção, por meio de recursos lexicais, argumentativos, modos de enunciar, de certa imagem que se pretende adequada ao discurso.

Na perspectiva de Maingueneau, sustenta-se, do mesmo modo, que o *ethos* consiste em uma imagem constituída na própria enunciação e que funciona no sentido de legitimar aquilo que é dito. Devemos ressaltar, contudo, algumas diferenças dessa abordagem, sobretudo em relação a postulações da Retórica Clássica. O autor, primeiramente, não reserva o funcionamento do *ethos* aos discursos caracterizados como argumentativos; expande sua atuação a todas as manifestações linguísticas, mesmo àquelas em que se constrói a impressão do apagamento total do enunciador. Conforme nos explica Maingueneau (2013, p. 69): “Além da persuasão por argumentos, a noção de *ethos* permite, de fato, refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva”.

O teórico defende ainda que a abordagem da Análise do Discurso deve efetuar alguns deslocamentos teóricos no que diz respeito à concepção de *ethos*: o primeiro deles consiste em “afastar qualquer preocupação psicologizante ou voluntarista” (MAINGUENEAU, 1997, p. 45). Isso significa que o *ethos* discursivo não é mero resultado de um conjunto de estratégias e cálculos

sobre os quais os enunciadores exercem absoluto controle. Trata-se, diferentemente, de um dos efeitos observáveis da inscrição em uma formação discursiva. O segundo deslocamento, por sua vez, concerne à restrição do *ethos* à modalidade oral; na perspectiva discursiva, o *ethos*, como tom que se associa à imagem do enunciador, emerge tanto em textos orais quanto em textos escritos.

Segundo Maingueneau (2006, p. 271-272), o *ethos* discursivo envolve:

[...] um caráter e uma corporalidade. O “caráter” corresponde a um conjunto de características psicológicas. A “corporalidade”, por sua vez, associa-se a uma compleição física e a uma maneira de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma maneira de se movimentar no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida mediante um comportamento global.

A apreensão do “caráter”, noção muito brevemente exposta nessa citação, não deve ser concebida como a descoberta de aspectos psicológicos propriamente ditos, muito menos como o desvendar em relação ao que o enunciador realmente pensa. O objeto teórico ao qual o autor se refere consiste em uma construção de leitura, isto é, em uma representação sobre a constituição psicológica do enunciador que resulta do modo como este gera a enunciação. De acordo com o que explica Maingueneau (2010a, p. 80), “[...] a enunciação constrói certa “imagem” do locutor e configura um universo de sentido que corresponde a essa imagem”. A corporalidade, do mesmo modo, não é uma noção completamente referencial, que demanda o contato “observacional” com um corpo real, mas uma “ficação discursiva”, por assim dizer. No caso da audição de canções, por exemplo, os modos de enunciar, a partir de determinadas condições historicamente especificadas, suscitam um corpo enunciante.

A questão teórica da corporalidade é fundamental em nosso objeto de análise, pois os *ethé* associados à concepção de “demoníaco” investem-se recorrentemente de estereótipos que se cristalizaram no decorrer da história. Ao considerarmos uma cultura fortemente imagética que a contemporaneidade nos impõe, não podemos deixar de analisar os “corpos” do demônio que se legitimam em conjunção com certos traços de personalidade.

A constituição singular do *ethos* se processa em função da possibilidade de uma espécie de comunhão com os ouvintes/leitores. Por esse motivo, Maingueneau (2006, p. 272) propõe que consideremos a noção de “incorporação”: além de a enunciação conferir corporalidade ao fiador do discurso, “[...] o destinatário incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo”. A incorporação, entendida dessa forma, contribui para o funcionamento de um conjunto de práticas peculiares a determinada formação discursiva. Em um concerto de *death metal*, por exemplo, não há só a construção de um *ethos* para os enunciadores; também podemos atestar determinadas maneiras de o público se comportar,

de enunciar e de se movimentar no espaço social – o *headbanging*, para citarmos um exemplo, consiste em balançar a cabeça de cima para baixo e vice-versa continuamente –, que corroboram o universo de sentido ali estabelecido.

O “*ethos* efetivo”, de acordo com Maingueneau (2006), é constituído por um *ethos* pré-discursivo (representações prévias que o enunciatário atribui à imagem do enunciador) e por um *ethos* discursivo; este, por seu turno, pode ser “dito” ou “mostrado”, dependendo do fato de os caracteres éticos serem evocados de forma explícita – por um enunciar que se refere diretamente à imagem de si – ou implícita, isto é, a partir dos próprios mecanismos enunciativos. Ao formalizar um esquema para o *ethos* efetivo, o teórico liga todos esses conceitos à noção de “estereótipos”, que, segundo Ruth Amossy (1991), são representações ou imagens coletivas cristalizadas que contribuem para organizar o imaginário social.

A fim de entendermos o porquê de um modo de enunciação soar natural, aceitável ou adequado àquilo que se diz em um discurso, é necessário empreendermos uma discussão sobre os estereótipos. Amossy (2013, p. 126) explica que “[...] o orador adapta sua apresentação de si aos esquemas coletivos que ele crê interiorizados e valorizados por seu público-alvo”. Em outras palavras, para que a imagem de enunciador se “ajuste” a determinado discurso, ela deve dialogar com representações imaginárias cristalizadas e aceitas por determinados grupos. Maingueneau (2011, p. 99) corrobora esse funcionamento ao afirmar que “o poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido em valores socialmente especificados”.

Ao retomar as noções de caráter e corporalidade, Maingueneau (2013, p. 72) afirma:

Caráter e corporalidade do fiador apoiam-se, então, sobre um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos sobre os quais a enunciação se apoia e, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar. Esses estereótipos culturais circulam nos registros mais diversos da produção semiótica de uma coletividade: livros de moral, teatro, pintura, escultura, cinema, publicidade...

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante, Amossy (2013, p. 125) destaca o papel dos enunciatários no reconhecimento dessas representações imaginárias, posição que reforça a concepção do *ethos* como construção de leitura. De acordo com a autora:

[...] a ideia prévia que se faz do locutor e a imagem de si que ele constrói em seu discurso não podem ser totalmente singulares. Para serem reconhecidas pelo auditório, para parecerem legítimas, é preciso que sejam assumidas em uma doxa, isto é, que se indexem em representações partilhadas. É preciso que sejam relacionadas a modelos culturais pregnantes.

O processo de estereotipagem, ainda de acordo com Amossy (2013, p. 125), “[...] é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado”. Etimologicamente, os constituintes da palavra estereótipo derivam do grego: *stereo* significa “rígido” e *típos* significa “traço”. Segundo Pereira (2002), a psiquiatria do século XIX já associava o termo à repetição mecânica de um mesmo gesto, em analogia a um método tipográfico que se valia de um molde metálico capaz de produzir uma mesma impressão milhares de vezes, chamado estereotipia.

Abordando a questão do caráter repetitivo do estereótipo na perspectiva da Análise do Discurso, podemos afirmar que a constituição dos estereótipos é determinada por regularidades enunciativas que adquirem um funcionamento privilegiado, considerando certas especificidades históricas, em diferentes discursos. Em outras palavras, algo se torna estereotípico não apenas por sua circulação quantitativa, mas por particularidades que delimitam as representações socialmente aceitas. Em nossa pesquisa, é fundamental vislumbrarmos que, a partir do momento em que essas regularidades enunciativas se cristalizam em uma cultura, os textos produzidos recorrem aos estereótipos como forma de construir *ethé* que legitimem as cenas de enunciação que instauram. O *ethos*, nesse sentido, não pode ser concebido como uma imagem aleatória que o enunciador “apanha” ao acaso ou “escolhe” deliberadamente para si, e sim como efeito específico da prática discursiva, uma espécie de reivindicação da própria enunciação que se procura validar.

De acordo com Pereira (2002), foi somente na terceira década do século passado que se iniciaram as primeiras reflexões de natureza teórica sobre a noção de estereótipo, com o jornalista norte-americano Walter Lippman. Ele defendia que as pessoas, estando inseridas em um mundo no qual a maioria das decisões precisa ser tomada rapidamente, acabam por se apoiar em crenças partilhadas – “imagens em nossas cabeças” – sobre as quais não se dispensa qualquer juízo mais elaborado. Lippman (1960) ainda afirma que a “apressada” vida moderna faz com que não haja tempo para uma aproximação mais íntima entre as pessoas¹⁶, mesmo entre aquelas que estão em contato cotidiano. Desse modo, basear-nos-íamos em uma “economia de esforço”, sustentamos estereótipos, sobretudo “quando seguimos uma visão mais desinteressada”¹⁷.

¹⁶ “[...] modern life is hurried and multifarious, above all physical distance separates men who are often in vital contact with each other, such as employer and employee, official and voter. There is neither time nor opportunity for intimate acquaintance. Instead we notice a trait which marks a well-known type, and fill in the rest of the picture by means of stereotypes we carry about in our heads. Well, an agitator is this sort of person, and so he is this sort of person” (LIPPMAN, 1960, p. 59).

¹⁷ “There is another reason, besides economy of effort, why we so often hold to our stereotypes when we might pursue a more disinterested vision” (LIPPMAN, 1960, p. 63).

Brunelli (2016), discorrendo acerca das diversas acepções de estereótipo no âmbito da psicologia social e dos estudos da cognição, destaca que, em alguns trabalhos, o caráter negativo dos estereótipos se liga justamente aos processos de generalização do real, que o simplificariam, produzindo uma visão esquemática e “deformada”, o que favorece, inclusive, a emergência de preconceitos. Na perspectiva de Lippman, notamos a ideia de simplificação; no entanto, trata-se de algo de cunho parcialmente positivo, pois os estereótipos fornecem estruturas cognitivas que ajudam os indivíduos a processarem informação sobre o ambiente.

Embora não neguemos o caráter “simplificador” do estereótipo, a teorização de Lippman libera um resíduo incompatível com a perspectiva que sustenta nosso trabalho: a identificação do estereótipo a um certo “desconhecimento”, a uma “visão desinteressada” ou a uma “abordagem apressada” abre brechas para a crença no acesso do sujeito ao real, questão bastante problemática para a Análise do Discurso. Reflitamos sobre nosso objeto de pesquisa: o que se põe em discussão não é a “voz demoníaca” enquanto tal, isto é, enquanto um objeto efetivamente referencial, mas como uma construção que se apoia em traços regulares, cristalizados em práticas enunciativas; afinal, no caso em questão, nem mesmo temos acesso a um corpo de carne e osso que poderia ser tocado e observado (como teríamos no caso de um estereótipo como “mineiro” ou “professor”). Ainda que um demônio, ou o próprio Diabo, tivesse registrado publicamente um pronunciamento em vídeo e áudio, nem assim acessaríamos as suas “reais” constituições, da mesma forma que não acessamos a imagem real, definitiva e inequívoca do mineiro ou a do professor, embora possamos habitar os mesmos espaços que eles.

Discutindo a relação entre os estereótipos e as suas supostas referências reais, Patrick Charaudeau (2007, p. 2) propõe uma distinção entre a realidade e o real:

[...] podemos dizer que a “realidade” corresponde ao mundo empírico através de sua fenomenalidade, como lugar assígnicante (e ainda assígnificado) se impondo ao homem em seu estado bruto à espera de ser significado. Em contraste, o “real” refere-se ao mundo tal como ele é construído, estruturado pela atividade significativa do homem por meio do exercício da linguagem em suas diversas operações de nomeação de seres do mundo, de caracterização de suas propriedades, de descrição de suas ações no tempo e no espaço e de explicação da causalidade dessas ações¹⁸.

¹⁸ Tradução nossa de: “[...] on peut donc dire que “la réalité” correspond au monde empirique à travers sa phénoménalité, comme lieu assígniant (et encore assígnifié) s’imposant à l’homme dans son état brut en attendant d’être significé. Par opposition, “le réel” réfère au monde tel qu’il est construit, structuré, par l’activité significante de l’homme à travers l’exercice du langage en ses diverses opérations de *nomination* des êtres du monde, de *caractérisation* de leurs propriétés, de *description de leurs actions* dans le temps et dans l’espace et d’*explication de la causalité* des ces actions”.

A partir dos neologismos assignificante e assignificado, o teórico concebe a realidade como espaço que, embora existente, aparece aos sujeitos como algo a ser preenchido. Quanto ao real, ele se constitui justamente a partir dessa atividade de preenchimento de sentidos. É válido destacar que, ao construir o real, os sujeitos têm a ilusão de estarem em contato com a realidade, e é desse funcionamento que decorreria a eficácia prática dos estereótipos. Charaudeau (2007, p. 3) define o imaginário como “um modo de apreensão do mundo que nasce a partir da mecânica das representações sociais”¹⁹. Assim, o imaginário exerce papel crucial na transformação da realidade em real significante e, de acordo com o autor, assume uma dupla função: a criação de valores e a justificação das ações práticas. Em Pêcheux (2002), embora o “real” não apareça contraposto a certa noção de “realidade”, o autor se refere a um “real da língua”, que, longe de reproduzir uma apreensão fenomenológica, funciona para os sujeitos como mecanismo de produção simbólica. Nessa perspectiva, “[...] toda descrição, quer se trate de objetos ou de acontecimentos [...] está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo” (PÊCHEUX, 2002, p. 53). É nesse real que se estabelecem as coisas-a-saber – conhecimentos a gerir e a transmitir socialmente –, haja vista a necessidade que se impõe ao sujeito de classificar, organizar, dar coerência e logicidade ao mundo à sua volta. Considerando tais questões em um âmbito próprio à Análise do Discurso, não podemos deixar de ressaltar que os modos de construção do real pelos discursos relacionam-se fundamentalmente a filiações; nas palavras de Pêcheux (2002, p. 55), as coisas-a-saber “[...] não são o produto de uma aprendizagem”.

Uma abordagem mais recente, empreendida por Marie-Anne Paveau (2013), considera a possibilidade de aproximação entre a Análise do Discurso e estudos sobre a cognição. A partir da noção de pré-discursos – definidos como “[...] um conjunto de quadros pré-discursivos [saberes, crenças, práticas] coletivos que têm um papel instrucional para a produção e a interpretação do sentido no discurso” (PAVEAU, 2013, p. 12) –, a autora lança como hipótese uma articulação entre o discurso e pré-discurso que passaria pelos princípios da cognição distribuída. O objeto eleito pela pesquisadora “[...] é o que funciona antes do discurso, ou seja, os quadros de saber e de crença anteriores à produção dos discursos, mas construídos e/ou indicados por eles. São os pontos de articulação entre esse ‘anterior’ e o próprio discurso que reterão minha [sua] atenção”. (PAVEAU, 2013, p. 40). Com esse excerto, podemos notar que tal anterioridade à produção dos discursos não é alheia à circulação dos próprios discursos, perspectiva que converge com as afirmações de Maingueneau de que não existe um “dentro” e um “fora” do discurso. Nesse

¹⁹ Tradução nossa de: “L’imaginaire est un mode d’appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales”

sentido, as análises de Paveau enfatizam a presença dos índices dos pré-discursos no discurso (por meio de declarações epistêmicas do tipo “todo mundo sabe que...”, tipologizações, incursões etimológicas, determinados nomes próprios como lugar de memória, dentre outros recursos). Diante do que expomos brevemente, uma das contribuições da teoria dos pré-discursos seria considerar a noção de memória cognitivo-discursiva, que, de acordo com o que propõe a autora, pode ajudar a mostrar como se efetiva a “transmissão” de quadros pré-discursivos entre os discursos.

Outra questão teórica que precisamos considerar neste tópico diz respeito à abrangência do conceito de estereótipo. Em grande parte dos trabalhos acerca do tema, os estereótipos fazem referência a grupos de humanos, geralmente categorizados devido a aspectos como proveniência, profissão, classe social, interesses etc. Sendo assim, encararmos como estereótipo a representação de um indivíduo possuído ou de um comportamento dito demoníaco poderia a princípio ser um problema. No entanto, apoiamo-nos nas postulações do linguista Henri Boyer (2015, p. 105) sobre tal questão: “a estereotipagem não pode ser reservada a grupos humanos: ela pode relacionar-se a um espaço urbano, o subúrbio; [...] a um esporte, o rugby de quinze; a um animal, o golfinho”²⁰. De acordo com essa perspectiva, tanto o comportamento demoníaco quanto a própria entidade diabólica tornar-se-iam passíveis de serem representados de uma forma estereotipada.

Por mais que tenhamos apresentado diversas posições teóricas acerca do conceito de estereótipo, a fronteira que separa uma construção discursiva estereotipada de uma construção discursiva destituída dessa característica ainda nos parece imprecisa, visto que, em se tratando de representações que são postas a circular pelos discursos, ambas implicam regularidades, tanto ao considerarmos variados posicionamentos, quanto na própria constituição do universo de sentido peculiar a determinado discurso. Elucubrando sobre o estereótipo como efeito da circulação de um conjunto cristalizado de traços atribuídos a uma representação, é possível supor que se trata de uma noção que, no que concerne às regularidades, transcende algumas fronteiras entre discursos de diversas naturezas. O estereótipo do “demoníaco” – constituído por traços²¹ como “maléfico”, “enganador/obscuro”, “animalizado/inumano” etc. –, a partir dessa perspectiva, não é uma representação, na cultura ocidental, exclusiva de discursos religiosos; ela se faz presente tanto em discursos seculares mais institucionalizados – como na arte, por meio de obras literárias, musicais, cinematográficas –, quanto em falas cotidianas: por exemplo, não precisamos nos filiar a nenhum

²⁰ Tradução nossa de: “le stéréotypage ne saurait être réservé aux groupes humains: il peut concerner un espace urbain, la banlieue; [...] un sport, le rugby à XV; un animal, le dauphin”.

²¹ Quando nos referirmos à constituição de estereótipos, preferiremos o termo “traços”, em vez de semas, visto que os estereótipos não funcionam exclusivamente em um discurso x ou y. Empregaremos o termo “semas” quando nos referirmos ao sistema de restrições de um discurso, de acordo com o que propõe Maingueneau (2008a), e também ao *ethos* que emerge da semântica global desse discurso.

discurso religioso específico para dizer que alguém “está com o Diabo no corpo”²². Entretanto, ressaltamos que esse esboço de demarcação das representações estereotipadas não tem o objetivo de propor um apagamento das particularidades que caracterizam os posicionamentos discursivos que tematizam, de alguma maneira, a questão do demoníaco; tampouco estamos afirmando que as representações sobre o Diabo são homogêneas (algo que iria de encontro à nossa posição teórica, segundo a qual cada discurso estabelece sentidos a partir de um sistema de restrições próprio). Diante dessas ressalvas, nossa proposição é a de que o processo de estereotipagem fundamenta-se em uma estratégia de “simplificação”: não invalidando as restrições semânticas impostas por cada discurso, os *ethé* que emergem em textos recorrem, regularmente, a conjuntos de traços que o legitimam, de modo mais amplo, no interior de uma cultura. Tais traços simplificadores – em um sentido não pejorativo – e regulares constituem o que estamos denominando estereótipo.

No *Dicionário de Análise do Discurso*, Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 213), ao empreenderem a complexa tarefa de transformar “estereótipo” em verbete de dicionário, afirmam que estereótipo e clichê denunciam uma cristalização no nível do pensamento ou no da expressão, respectivamente. Os autores, explorando o emprego do conceito em vários campos, citam Hilary Putnam, que, na Semântica, define o estereótipo como a ideia convencional associada a uma palavra; a “semântica do estereótipo” trataria, dessa forma, do conjunto de traços que se ligam, convencionalmente, a um lexema (certos processos textuais, como a anáfora associativa, seriam fundamentados na recorrência a tais traços). Nas ciências sociais, a noção de estereótipo como “representação coletiva cristalizada” acabou se firmando como uma tendência geral.

Em concordância com o que propusemos anteriormente, Amossy e Herschberg Pierrot (apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 213) conceituam o estereótipo como uma representação simplificada, que é fundamento do sentido ou da comunicação. Nessa perspectiva, a estereotipia emerge como aquilo que permite “naturalizar” o discurso, esconder o cultural sob a forma de evidente. De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 215):

[...] Para a Análise do Discurso, o estereótipo, como representação coletiva cristalizada, é uma construção de leitura (Amossy, 1991), uma vez que ele emerge somente no momento em que um alocutário recupera, no discurso, elementos espalhados e frequentemente lacunares, para reconstruí-los em função de um modelo cultural preexistente.

²² Se, por outro lado, pensarmos em uma construção discursiva peculiar a um posicionamento no interior de dado campo (como a representação do líder ideal em um discurso político X e em um discurso político Y), seria mais difícil atestar, a nosso ver, indícios de um processo de estereotipagem, tendo em vista que, nesse caso, a representação que adquire *status* de legitimidade em um discurso pode vir a ser (e, muitas vezes, tende a ser) interpretada, por discursos que concorrem em um mesmo campo, como ilegítima.

Sendo uma construção de leitura, o estereótipo depende de um cálculo interpretativo por parte do alocutário, considerando seu conhecimento enciclopédico. Como os *topoi*, os estereótipos constituem o conjunto de crenças partilhadas que fundamentam a comunicação e, de certo modo, legitimam a interação verbal. Charaudeau e Maingueneau (2004) salientam ainda que o conceito de estereótipo admite relações com o pré-construído, definido por Pêcheux (1997b, p. 164) como “[...] o sempre-já-aí da interpelação ideológica, que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade”. Embora o funcionamento dos pré-construídos, nas explanações de Pêcheux, se estabeleça por meio de processos mais “visíveis” na estrutura do intradiscursivo (por exemplo, o encadeamento de uma oração adjetiva explicativa ou uma substituição parafrástica possível no âmbito de uma formação discursiva), o estereótipo também exerce esse efeito de imposição da “realidade” e de seu sentido, sobretudo se considerarmos a construção de imagens validadas para os enunciadores.

Quando afirmamos que o estereótipo é uma construção de leitura, defendemos, com base em discussões de Amossy (1991), que o estereótipo não existe em si ou independentemente das situações de interação; ele emerge quando os enunciários reconhecem, a partir de específicos e regulares elementos, os modelos de sua coletividade. Conforme Amossy (1991), a estereotipagem consiste em uma leitura programada do real e do texto. Trazendo tal assunção para a perspectiva teórica de Maingueneau, a programação dessa leitura não é e nem pode ser aleatória ou unívoca, tendo em vista que cada gesto de interpretação depende dos sistemas de restrições peculiares aos discursos.

Apresentados alguns apontamentos acerca da relação entre *ethos* e estereótipo, torna-se necessário que evidenciemos o papel da cenografia no funcionamento de uma semântica global. Para recorrermos à noção de cenografia, é necessário explicar, antes, o que Maingueneau entende por “cena de enunciação” e, assim, reuniremos mais recursos para compreender que o *ethos* não funciona isoladamente na constituição de um complexo semântico-discursivo.

A escolha pela expressão “cena de enunciação” não é aleatória. Maingueneau (2015a, p. 117) explica que “situação de enunciação” e “situação de comunicação” são terminologias que podem sugerir, respectivamente, questões de ordem estritamente linguística ou uma abordagem puramente sociológica. A palavra “cena”, por sua vez, teria “[...] a vantagem de poder referir ao mesmo tempo um *quadro* e um *processo*” [grifos do autor]. Isto é, o discurso pressupõe um quadro que lhe confere certo caráter de estabilidade (definido, dentre outros fatores, por restrições de gênero), mas não deixa de ser um processo, em que os modos de encenar a fala constroem em sua dinamicidade as especificidades de cada enunciação.

O teórico, ao minudenciar o conceito de cena de enunciação, recorre a três cenas que, de acordo com ele, “operam sobre planos complementares: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia” (MAINGUENEAU, 2006, p. 251). Observemos como o autor define e diferencia tais conceitos:

- a) A cena englobante refere-se ao que usualmente se pode chamar “tipo de discurso”, por exemplo, o artístico, o publicitário, o científico, o político, o filosófico, dentre outros. Tal cena resulta do recorte de um setor de atividade social e, assim, tem como critérios de delimitação o exercício de dada função na sociedade e a atribuição de papéis sociais aos participantes da interação. No discurso político, por exemplo, o que se verifica é a “relação entre um ‘cidadão’ dirigindo-se a ‘cidadãos’ sobre temas de interesse coletivo” (MAINGUENEAU, 2015a, p. 119). Nem sempre a atribuição de uma cena englobante a um texto é simples e direta. Pensem, por exemplo, em uma canção de *death metal* executada em um festival de música e a mesma canção funcionando eventualmente como trilha sonora de um ritual satânico: estaríamos diante de uma cena englobante artística ou religiosa? Em última instância, de acordo com Maingueneau (2015, p. 120), “é o pesquisador, em função de seus objetivos, que é levado a decidir em que nível vai situar a cena englobante pertinente”.
- b) A cena genérica, como o próprio nome sugere, implica determinadas condições de enunciação impostas por cada gênero de discurso. Dentre elas, podemos citar, além da integração com esferas de atividade social e de papéis definidos para os sujeitos: uma finalidade específica; uma forma composicional regular; um uso peculiar de recursos linguísticos; um modo de inscrição na temporalidade (que abarca questões como a periodicidade, a duração previsível, o “prazo de validade” etc.); um suporte, associado ao modo de existência material; um lugar apropriado para sua circulação. A “receita médica”, para citarmos um exemplo, possui uma forma composicional constituída por sequências predominantemente injuntivas, uma exigência relativa à formação profissional daquele que a produz, lugares determinados em que tal texto adquire efetivamente uma validade – a farmácia, o hospital –, um suporte que lhe proporciona fácil manuseio e circulação, dentre outros fatores.
- c) A cenografia, por seu turno, “adiciona ao caráter teatral de “cena” a dimensão da grafia” (MAINGUENEAU, 2006, p. 253). Em outras palavras, ela corresponde ao singular modo como os enunciados “escrevem” e constroem uma específica cena de fala, a partir de um *quadro cênico* previamente estabelecido – a cena englobante e a

cena genérica –, quadro esse que, a princípio, lhes confere relativa estabilidade. A constituição de uma cenografia envolve, dessa forma, todas as particularidades que caracterizam a existência material dos enunciados. Por exemplo, a construção de um texto verbal, além de se pautar pela seleção e organização de elementos linguísticos, depende de outros aspectos da enunciação que agem sobre o seu sentido, tais como a formatação do texto, em gêneros impressos, e a caracterização da voz, em gêneros orais, para citarmos algumas possibilidades. As resenhas de um *fanzine* de *death metal*, como mostraremos nas análises, não são apenas constituídas pelas coerções do gênero “resenha”, mas fundamentalmente a partir de uma adjetivação específica, de uma estilização dos caracteres gráficos, de determinadas formas de interpelação do enunciatário; isto é, de um conjunto de elementos que instauram um universo de sentido peculiar a essa prática discursiva. Enunciar, de acordo com Maingueneau (2015a, p. 122), “não é apenas ativar as normas de uma instituição de fala prévia: é construir sobre essa base uma encenação singular da enunciação: uma cenografia”.

A cenografia admite possibilidades de variação a depender, em parte, do quadro cênico. Há cenas de enunciação cujas cenografias são mais restritas, isto é, têm menos possibilidades de variação. Em um gênero como “memorando”, por exemplo, a cenografia que se instaura mantém-se bastante presa às determinações do gênero e, como uma das consequências, o *ethos* também não se afasta de uma estabilidade previsível, pautada por uma imagem de distanciamento (em relação a um mostrar-se subjetivo) e formalidade. Em outros gêneros, como a canção, o romance e a propaganda, as cenografias se constituem mais heterogeneamente. Em *Discurso Literário*, Maingueneau (2006, p. 252) ilustra tal possibilidade: “[...] um texto membro da cena genérica romanesca pode ser enunciado, por exemplo, por meio da cenografia do diário íntimo, do relato de viagem, da conversa ao pé da fogueira, da correspondência epistolar etc.”. Em canções que analisaremos nos capítulos posteriores, poderemos observar como a constituição das cenografias valida e é, ao mesmo tempo, validada pelas cenas de fala que são produzidas. Do mesmo modo que o romance “permite” investimentos cenográficos variados, a canção pode instaurar a cena de fala de uma narrativa histórica, de um louvor religioso, de uma declaração de amor, de um ritual satânico etc. Em canções de *death metal* cristão, por exemplo, é recorrente a enunciação que se constrói como uma espécie de testemunho: “Eu era um sofredor, andava a penar [...] num lugar ouvi falar que pra mim tinha saída, só bastava eu aceitar” (Antidemon – “Droga”).

Do ponto de vista analítico, podemos ter acesso à cenografia de duas formas, ao menos: por meio do recurso de um gênero à cena de fala de outro gênero, ou por meio da caracterização

de uma dêixis discursiva – uma topografia e uma cronografia específicas (MAINGUENEAU, 2006), que constituem lugar e tempo ideológicos. Com relação à primeira possibilidade, podemos citar um exemplo analisado por Maingueneau (2011): a “Carta a Todos os Franceses”, material de campanha de François Mitterand, candidato às eleições presidenciais francesas do ano de 1988. A propaganda eleitoral do candidato traveste-se de carta íntima a cada cidadão, validando sua cena de fala, portanto, a partir do recurso a outro gênero. Com relação à caracterização de uma dêixis, Maingueneau (2006, p. 258) cita, por exemplo, a topografia do deserto como espaço privilegiado – não quanto ocupação, mas quanto representação desse espaço – para a atmosfera do profeta bíblico que é construída por Agrippa d’Aubigné em sua obra *Os Trágicos*: “[...] lugar apartado da sociedade é também o espaço da purificação”. Considerando que a dêixis discursiva se refere a coordenadas espaço-temporais ideológicas, a emergência de uma cenografia específica apoia-se em representações concernentes àquilo que seria uma fala legítima para esse enunciador: “Ao construir sua cenografia a partir da Bíblia, d’Aubigné baseia-se nas representações dominantes da fala legítima entre os protestantes” (MAINGUENEAU, 2006, p. 264-265). Em outras palavras, a dêixis discursiva não é mero pano de fundo para o desenrolar do texto, mas um dos aspectos que garantem à cenografia seu reconhecimento no interior de um discurso. Outro exemplo citado por Maingueneau (2008a), em *Gênese dos Discursos*, diz respeito às produções do jansenismo, nas quais há uma cronografia privilegiada – a da igreja “primitiva” –, que é “lida”, pelo sistema de restrições desse discurso, como distante de supostos desvirtuamentos terrenos. Novamente, observa-se que, para a emergência de uma ou de outra cenografia, a dêixis se constitui a partir do que o discurso define como condições para uma fala legítima.

A instituição de cenografias ajuda a legitimar determinados sentidos, de modo que o que é dito torna-se inseparável do modo como se diz. Conforme explica Maingueneau (2011, p. 99), “não podemos dissociar a organização dos conteúdos e a legitimação da cena de fala”. Trata-se de uma perspectiva que corrobora a tese de que não há “forma” e “fundo” de um discurso. Sendo assim, conceber a cenografia como mero “modo de apresentação” é bastante redutor, visto que sua caracterização é essencial ao próprio funcionamento dos discursos.

A cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém [grifo do autor] (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

Dentre os recursos da cenografia que cumprem a função de legitimar uma enunciação, podemos destacar as cenas validadas. No já citado exemplo da propaganda eleitoral de François

Mitterand, o enunciador recorre a uma cena validada, o jantar em família, para estabelecer certa proximidade com os eleitores. Na teoria de Maingueneau (2006, p. 256), “validado não significa valorizado positivamente, mas já instalado no universo de saber e de valores do público”. Assim, as cenas validadas que “convêm” aos diferentes discursos nem sempre soam “positivamente” ao público. No *death metal*, por exemplo, quando se encena um ritual satânico – considerando a estereotipagem construída na/pela cultura ocidental –, por mais que os diversos elementos da enunciação ajam no sentido de provocar horror e repulsa, podemos dizer que, na constituição desse discurso, há um processo de legitimação associado à produção de certas cenas validadas (estereótipos) que são recorrentes. O *death metal* incorpora esse tipo de cena justamente porque o funcionamento de sua semântica global privilegia aquilo que possa soar “negativamente”, uma vez que seu propósito é abalar certa ordem hegemônica.

Na constituição de cenografias, entram em funcionamento *ethé* possíveis, ou mesmo *ethé* “esperados” por determinado público, em vista do quadro cênico previamente composto. Dessa forma, o *ethos* e a cenografia são recursos que ajudam a compor certos universos de sentido socialmente validados. Se as canções de *death metal*, por exemplo, propõem cenas de enunciação que mobilizam dada concepção de inferno, não é qualquer *ethos* que corroboraria o sentido dessas produções, nem qualquer investimento cenográfico, pois, de acordo com Maingueneau (2008b, p. 72), “a especificidade de um *ethos* remete, de fato, à figura de um “fiador” que, por meio de sua fala, se dá uma identidade *de acordo* com o mundo que ele supostamente faz surgir” [grifo nosso]. Quem enuncia não apenas fornece elementos para a constituição de uma imagem de enunciador, mas também engendra a partir de seu discurso determinadas cenas de fala que devem convergir com tal imagem. Foi essa relação fundamental que nos levou a destacar no título desta tese os conceitos de *ethos* e cenografia.

1.3 A voz enquanto produção discursiva

Conforme anunciamos na introdução desta tese, o termo “voz” admite pelo menos dois sentidos em estudos sobre linguagem: um mais amplo, relativo ao modo de enunciação específico de um discurso; e outro estrito, em referência à produção de sons por meio do aparelho fonador. As reflexões sobre o *ethos*, como as que apresentamos no tópico anterior, suscitam a questão da voz em sentido lato, pois a construção de uma imagem para o enunciador depende de elementos que envolvem níveis plurais de análise linguística. Esta seção, por sua vez, dedica-se à reflexão sobre a voz em seu sentido mais restrito, tendo em vista a assunção hipotética de que a qualidade de voz empregada pelos vocalistas de *death metal* é um nível enunciativo que reforça a produção de um *ethos* “demoníaco”.

A pertinência do estudo da voz no interior da Linguística não é unanimidade; algumas correntes teóricas, ao tratarem do tema, relegaram-no a um lugar periférico²³. Em abordagens estruturalistas mais tradicionais, por exemplo, a voz consistiria meramente em uma ocorrência contingente, sem contribuições fundamentais para o funcionamento do sistema linguístico; afinal, a substância em si, parte de uma realização individual, não constituiria um elemento determinante para a *langue*. Por outro lado, caso consideremos a produção de sentidos sob uma ótica discursiva, não podemos nos restringir à problemática do sistema; nesse caso, a voz, destituída do caráter supostamente accidental, passaria a funcionar como um nível enunciativo de grande importância para a apreensão da enunciação.

Diversos estudos linguísticos, conquanto muitas vezes não ancorados em perspectivas propriamente discursivas, abordam a questão da voz. Benveniste (2006, p. 82), por exemplo, ao apresentar conceitualmente o aparelho formal de enunciação, afirma que o fator mais prontamente perceptível do processo de enunciação é justamente a realização vocal da língua, que procede de atos individuais em que os sons não são jamais reproduzidos de forma exata. Há também certas abordagens funcionalistas que frequentemente recorrem a aspectos prosódicos a fim de explicar fenômenos relacionados à função expressiva – por exemplo, o alongamento vocálico indicando a pronúncia enfática de um termo –, à marcação de turnos em diálogos, à definição de focos frasais, dentre outros fatores. O diferencial da perspectiva teórica adotada em nossa pesquisa, entretanto, é

²³ Martinet (1975, p. 23), por exemplo, afirma que “[...] necessitamos de abstrair dos fatos que, como o timbre da voz de cada indivíduo, não são linguísticos, isto é, não fazem parte dos hábitos coletivos adquiridos durante a aprendizagem da língua”. Ducrot (1987), por seu turno, ao distinguir as categorias autor, locutor e enunciador, defende que o autor, falante empírico, não deve ser concebido como uma categoria linguística, visto que se trata apenas de um agente psico-físico-fisiológico. De certa forma, essa exclusão pode liberar como resíduo o não interesse pelo estudo da voz, enquanto propriedade associada a aspectos físicos e fisiológicos.

a consideração da voz enquanto aspecto enunciativo regido por regras que não são nem universais nem individuais, mas particularmente determinadas pela inscrição dos sujeitos em discursos, cujas delimitações envolvem uma singular historicidade.

“Voz gutural” é a nomenclatura geralmente empregada para designar a qualidade de voz predominante no *death metal*. Os aspectos articulatórios e acústicos específicos a essa qualidade de voz serão abordados no decorrer desta tese. Por ora, vale ressaltar que o efeito causado pela produção gutural é o de uma voz grave e extremamente distorcida. Em relação à semântica global instaurada pela prática discursiva do *death metal*, a qualidade de voz gutural reforça, conforme buscaremos demonstrar com as análises, a produção de um *ethos* “demoníaco” a partir de certos semas, como a animalização e a obscuridade, geralmente suscitados na audição das canções do gênero.

A grande dificuldade que se encontra ao pesquisar esse tipo de voz, além da escassez de trabalhos sobre o *death metal* e a voz gutural, é o enfoque dado pelos foneticistas à questão da qualidade de voz. Quando Laver (1968) se refere, por exemplo, à voz sussurrada (*whispery voice*), trata-se de um recurso que o falante emprega naturalmente nas situações de interação. Crystal (1975), por sua vez, refletindo sobre elementos que ele denomina “paralinguísticos”, considera a qualidade de voz enquanto um aspecto idiossincrático, biologicamente determinado, aquilo que identifica um falante em particular. Mas e quando a qualidade de voz é “controlada” por técnicas treinadas pelos falantes e executadas apenas no contexto da canção, como ocorre no *death metal*? Nesse caso, encontramo-nos diante de um campo pouco explorado. O rótulo de qualidade de voz mais próximo ao que denominamos “gutural”, em trabalhos clássicos sobre o tema, é o de “voz áspera” (*harsh voice*), que pode ocorrer, por exemplo, quando uma pessoa esbraveja; tal rótulo, embora implique determinadas características em comum, pouco diz sobre as especificidades da voz gutural.

De acordo com Cagliari (1992, p. 147), tanto “a qualidade da voz como alguns outros elementos suprasegmentais prosódicos, pela sua evidente presença na fala como algo que se sobrepõe aos segmentos, [...] não atrapalham na comunicação, bastando apenas que o ouvinte se “familiarize” um pouco”. Nesse ponto, reside outra particularidade da produção gutural da voz. Diferentemente do que ocorre com uma voz áspera, a familiarização relativa ao entendimento do que se diz é muito mais dispendiosa, tendo em vista o já comentado efeito de distorção, alçado a níveis extremos pela voz gutural.

Segundo Laver (1968), as enunciações orais não contêm somente o que ele denomina “informação linguística”, isto é, constituída por unidades fonológicas, morfológicas, sintáticas propriamente ditas, mas outras classes de informações que suscitam características diversas do

falante. Um desses itens, que integra fatores como entonação e intensidade, é a qualidade da voz, que, conforme explica o teórico, deriva de duas fontes principais: primeiramente, da constituição anatômica e fisiológica do equipamento vocal do falante (que ajuda a diferenciar, por exemplo, uma voz feminina de uma voz masculina); e, em segundo lugar, de ajustamentos musculares adquiridos em longo prazo, ou idiossincraticamente ou por imitação socialmente determinada, envolvendo tanto a laringe, quanto o trato vocal supralaringal.

Enquanto as configurações da laringe resultam em variações de intensidade e altura, as modificações no trato vocal supralaringal podem envolver configurações longitudinais – por meio de movimentos verticais, como a elevação da laringe – ou latitudinais, que, agindo sobre certas regiões do trato vocal, expandem ou constrangem a passagem do ar; além disso, há os aspectos relacionados à tensão exercida e à nasalidade. No caso da voz gutural, os efeitos de constrição (latitudinais, portanto) tendem a ser bem mais acentuados que os da “voz áspera”.

A escolha dos rótulos para as qualidades de voz é uma questão problematizada por Laver (1968; 1980), que enxerga uma tendência muito “impressionística” nessas nomenclaturas. Voz “aveludada” (velvety), “rouca” (husky), “fina” (thin), dentre outras, são expressões que, embora ocorram cotidianamente e em estudos sobre linguagem, não traduzem suficientemente os aspectos articulatórios e acústicos das qualidades de voz. Por esse motivo, o autor propõe uma descrição mais minuciosa. Para citarmos um exemplo, a nomenclatura impressionística “voz sepulcral” teria como correlatos fonéticos as características: muito grave, faringalizada, abaixamento da laringe, dentre outras. Laver (1980) explica que, embora o sistema descritivo apresente, a princípio, uma base auditiva, os componentes auditivamente identificados têm correlatos nos níveis articulatório, fisiológico e acústico e, por isso, estão sujeitos a várias formas de verificação instrumental. Com relação à voz gutural, é preciso que a sua descrição articulatória e acústica, que será empreendida em um capítulo posterior deste trabalho, aproxime-se de tal detalhamento a fim de que evitemos rótulos demasiadamente impressionísticos.

Crystal (1975), em artigo sobre a noção de “Paralinguística”, levanta uma importante problemática relativa à descrição das particularidades envolvidas na produção da voz. Quando estudamos unidades propriamente linguísticas (como os fonemas), existem certos padrões que possibilitam a distintividade entre os elementos. A diferença entre /f/ e /v/, por exemplo, não é gradativa, mas baseada em uma oposição (em línguas como o português, por exemplo). Nada de semelhante ocorre, por outro lado, com os aspectos da qualidade de voz. É possível identificar um limiar para a definição do sentido paralinguístico de uma hipotética constrição faringal branda em relação a uma constrição faringal intensa, assim como haveria diferenciação de significado entre os itens lexicais “faca” e “vaca”? Reflexões como essas, que engendram certas dificuldades de

sistematização, não impossibilitam o estudo da voz, mas evidenciam as particularidades de sua apreensão teórica.

Uma das possibilidades de pesquisa sobre qualidades de voz reside nas correlações de tais qualidades com aspectos sociais e psicológicos dos falantes e com as situações de fala. Em análises interacionais, como os estudos de Gumperz (1982), nota-se que os próprios interlocutores realizam inferências a partir da fala do outro e, por extensão, das qualidades de voz empregadas. Na fala cotidiana, expressões como “Você não soa como um empresário/ professor” demonstram a percepção dos falantes acerca de elementos ligados, dentre outros aspectos, a configurações da voz. De acordo com Laver (1968), a voz “áspera” (*harsh voice*), por exemplo, é habitualmente interpretada como índice de agressividade, dominação e autoritarismo na cultura ocidental. Por outro lado, Crystal (1975) ressalta que não há universalidade em tais correlações: não podemos identificar atitudes de irritação ou de gentileza na fala de qualquer estrangeiro, pois, nela, podem estar envolvidas correlações diferentes e até contraditórias.

O linguista húngaro Ivan Fónagy, por seu turno, relaciona a análise da voz a aspectos psicanalíticos. Na perspectiva desse autor, a linguagem em geral e, especificamente, seu material fonético têm um aspecto duplo, pois estão a serviço, de um lado, da comunicação de ideias e de sentimentos e, de outro lado, portam os traços de sua “origem”, constituindo-se como o lugar de uma comunicação pré-verbal, que carregaria resíduos pulsionais. Discorrendo sobre a entoação, Fónagy (2003, p. 9) destaca a sua função expressiva, estabelecendo relações entre as expressões vocais e as emoções que delas emergem:

Discutiu-se muito sobre a função representativa, a função distintiva ou a função gramatical, mas nunca alguém pensou em colocar em questão a função expressiva da entoação. [...] Os pequenos, bem antes da idade da fala, reconhecem as emoções das pessoas à sua volta e reagem pelo medo e pelo choro à expressão vocal de cólera e com o sorriso à aproximação vocal de ternura.

Observa-se, no excerto, a tácita assunção de uma relação natural, por assim dizer, entre a voz e aquilo que a partir dela se expressa; isso se reforça com a exemplificação que recorre aos bebês. Corroborando essa perspectiva, o autor descreve um teste em que um “pseudo-enunciado *quasi húngaro*” *kisera mera ba:vatag*, sequência de sílabas destituídas de significação linguística, quando apresentado em dezoito “variantes emocionais” a estudantes de diversas nacionalidades, levou à seguinte conclusão: “A distribuição significava das respostas indica que a transmissão vocal das emoções, tais como a cólera, o rancor, o medo, a alegria, a surpresa ou as atitudes como o desejo, a ameaça, a súplica, a persuasão ou a ironia podem muitas vezes ir além das palavras”

(FÓNAGY, 2003, p. 10). Nesse sentido, advoga-se por uma motivação da entoação: tratar-se-ia de um processo no qual as formas de expressão seriam determinadas pelas atitudes emocionais que elas se prestam a representar. Nas palavras de Fónagy (2003, p. 11):

A entoação é motivada na medida em que representa o ato que a desencadeia. Assim, os saltos repetidos a partir de uma linha melódica rígida que caracteriza a cólera são o reflexo acústico de um combate, as linhas melódicas ondulantes mimetizam os movimentos de cuidado. A redução súbita da gama melódica e a fixação do movimento tonal na angústia reproduzem, no nível acústico, o comportamento do homem perseguido que se agacha imóvel para passar despercebido.

A relação entre entoação e significação cristaliza, de acordo com o autor, certas formas de leitura. Como exemplo, Fónagy (2003) cita as leituras de contos de fadas e as contrapõem às leituras de notícias (como ocorre em telejornais, por exemplo). As formas de leitura distinguir-se-iam pela recorrência a um número limitado de configurações melódicas. Nos contos de fada, tem-se com regularidade um decréscimo gradual seguido de um aumento gradual, em um ritmo *legato*, que amarra as sequências sonoras sem que haja pausas consideráveis, diferentemente das notícias televisionadas, que se caracterizam por um ritmo *stacatto*, com ataques fortes, “golpes de glote”, pausas frequentes, encontro de acentos fortes etc. O autor se refere a “clichês melódicos”, que cumprem uma função estética, de modo semelhante ao canto ou a uma composição musical: “Os clichês melódicos são o ponto entre a fala e o canto” (FÓNAGY, 2003, p. 9).

Correlações entre a voz e determinados humores, emoções e atitudes foram investigadas, com outras ferramentas, por Gobl e Chasaide (2003) em estudo que analisou a impressão de doze ouvintes submetidos à audição de variações de uma mesma voz, transformada, por meio de um sintetizador, em várias qualidades de voz. Os autores concluíram que as interpretações atribuídas às qualidades de voz, ao se deixarem afetar por uma espécie de “sabedoria recebida” – *received wisdom* –, se fundamentam em observações impressionísticas dos sons produzidos.

Ao discorrer sobre o que denomina “informações indiciais” associadas à voz, Laver (1968) assinala três categorias: informações biológicas, psicológicas e sociais. Com relação a elas, o autor defende que a associação entre qualidade de voz e certas informações biológicas, como o sexo e a idade, tende a possibilitar conclusões mais “acuradas”. Quanto às correlações entre a qualidade de voz e aspectos psicológicos e sociais, o teórico alerta que elas tendem a ser mais “errôneas”, por se pautarem em uma relatividade cultural, repleta de estereótipos.

Para a Análise do Discurso, não se trata de atestar o caráter “errôneo” ou “acurado” de uma ou outra correlação. Não se trata, tampouco, de censurar e desmerecer os estereótipos, como

“obstáculos” para a pesquisa. Se a correlação entre a voz gutural e um comportamento tido como demoníaco funciona efetivamente em textos, o analista de discurso deve descrever o modo como tais relações se constroem de acordo com as particularidades de cada discurso. Objetiva-se “[...] articular um funcionamento discursivo e sua inscrição histórica, procurando pensar as condições de uma “enunciabilidade” passível de ser historicamente circunscrita” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 17). A afirmação de que determinado tipo de voz associa-se ao comportamento de possessão, para citarmos um exemplo, apenas se legitima ao considerarmos uma cena de enunciação que mobiliza elementos socialmente validados; os estereótipos, portanto, exercem importante papel. Da mesma forma, a correlação entre a voz gutural e as representações sobre o mal e o demônio, longe de remontar a um “estado de espírito” natural, constitui-se em meio a práticas discursivas que se estabelecem no decorrer da história.

O trabalho de Piovezani (2009, p. 190) acerca da voz e do corpo no discurso político, especialmente no que diz respeito à fala pública, aborda a problemática da voz a partir de uma perspectiva discursiva. O autor, em convergência com o que apontamos no início desta seção, cita a atribuição de um lugar periférico ao estudo da voz no interior da Linguística estruturalista: “Se, por um lado, as linguagens do corpo inscrevem-se nas preocupações semiológicas, por outro, a concepção da língua saussuriana pressupõe a exclusão da substância corporal da expressão: o corpo e a voz tornaram-se estranhos e exteriores à língua”. Na proposição de uma “genealogia da fala pública”, Piovezani (2009, p. 226) discorre, em certo momento de seu texto, sobre algumas primitivas “tecnologias da fala”:

Em tempos remotos, a produção dos sons vocais e a sobrevivência eram já indissociáveis não somente porque a primeira dependia de estruturas e atividades indispensáveis à conservação do organismo, mas porque, de modo análogo a outros mamíferos, os primeiros humanos provavelmente abaixavam a laringe, que em repouso situava-se em uma posição mais alta, para produzir vocalizações mais graves e simular uma maior dimensão corporal, no intuito de impressionar e afastar inimigos e predadores.

Além de o excerto relacionar uma vocalização específica à produção de determinado efeito na interação, o que chama a atenção, em função dos objetivos de nosso trabalho, é a própria natureza dessa correlação: o abaixamento da laringe, que ajuda a gerar uma qualidade de voz grave, aparece relacionado a uma prática quase instintiva de intimidação. O fato de os seres humanos empregarem, no contexto em questão, uma técnica análoga à de outros mamíferos, animais irracionais, muito interessa à problemática da voz gutural, cuja feição grave, distorcida e agressiva remete ao traço “animalizado” característico do estereótipo, que descreveremos em um

momento posterior, presente em muitas das representações sobre o demoníaco. Do ponto de vista articulatório, a propósito, devemos salientar que a voz gutural também se vale do abaixamento da laringe.

Souza (2014), em artigo intitulado *Sobre o discurso e o sujeito na voz*, assevera que, nos primórdios da história das ideias linguísticas, a palavra proferida vincula-se necessariamente à voz. Referindo-se aos gramáticos gregos, o autor cita certa definição de voz que, naquele quadro teórico, diferenciava duas dimensões, a saber, “o som confuso e desarticulado próprio dos animais (*phoné synkechiméne*) e o som distinto e articulado próprio do humano (*phoné énarthros*) [...]” (SOUZA, 2014, p. 201). Nota-se que a definição de uma “voz humana” é acompanhada de perto por uma espécie de avesso constitutivo. A voz gutural, obscura e aparentemente inarticulada, torna-se novamente passível de associação com um caráter animalizado, irracional.

Propondo uma abordagem discursiva da voz, Souza (2014, p. 205) defende que ela “não é apenas o espaço identificador das unidades linguísticas elementares”. Conforme o autor explica, o indivíduo é, também pela voz, “condenado” a ser sujeito de certo discurso:

No plano da prosódia, o cuidado com o emprego da intensidade ou volume da voz evita que o falante passe sobre impressões indesejáveis. Alguém que fale em volume muito baixo, por exemplo, induz a imagem de uma pessoa insegura. O contrário gera o efeito socialmente indesejável de esnobismo ou grosseria. Tomemos também o exemplo do que os fonoaudiólogos chamam de articulação travada – o fechamento exagerado da mandíbula e consequente tensão da musculatura facial – que produz sobre o interlocutor uma agressividade contida (SOUZA, 2014, p. 205).

Nessa perspectiva, o que se propõe não é a mera “inclusão” de outro nível de análise linguística. A materialidade da voz só se torna relevante, em um trabalho de base discursiva como o nosso, caso seja considerada a partir do funcionamento de discursos que lhe possibilitem a atribuição de sentidos. Quando nos referimos ao *ethos* hipoteticamente “demoníaco” engendrado, dentre outros fatores, por uma voz obscura e distorcida, tal correspondência, assim como a que pode existir entre o volume baixo da voz e a sensação de insegurança, apenas se torna possível ao explorarmos as formações discursivas nas quais tais associações adquirem validade. Souza (2014, p. 206), ao delinear esse tipo de abordagem, comenta a já citada questão do estatuto do signo linguístico, sugerindo uma necessária ruptura por parte dos analistas de discurso:

A voz como contraparte significante do ato de enunciar é o exemplo mais claro em que sua consideração como matéria vinculada ao discurso demanda o divórcio da concepção de signo urdida na ordem própria da língua. Trata-se da voz como forma material cuja dimensão significante não se encontra na língua

onde ela faz corpo na formação de palavras e frases, mas no espaço em que torna corpo em discurso, abrindo possibilidade de haver ou não sujeito, de haver ou não sentido.

Em uma abordagem discursiva da voz, o falante não corresponde simplesmente a um agente psico-físico-fisiológico da enunciação; ele é sempre sujeito de um discurso: “Para além dos formantes tonais, vocálicos ou consonantais que deve articular, a subjetividade decorre da voz levada, mediante a escuta, à posição em que o que quer que articule ou não articule já está dito no arquivo” (SOUZA, 2014, p. 209). Nessa perspectiva, é possível concluir que o suposto caráter agressivo e monstruoso da qualidade de voz característica das canções de *death metal* não deriva de um ato “inaugural”, que se fundaria a partir da existência essencial do demoníaco. Devemos considerar, conforme propõe Souza, o diálogo das vozes com um arquivo, com a multiplicidade dos enunciados que definem, para cada discurso, um funcionamento gerido por regularidades.

Em sua obra *A letra e a voz*, Zumthor (1993) oferece contribuições que, embora não se insiram no quadro teórico da Análise do Discurso, são relevantes para nossa tese. De acordo com o teórico, a voz, que não se restringe a um contexto puramente verbal, projeta o corpo, ou a imagem desse corpo, no espaço da performance. O processo mais amplo do qual ela participa “engaja” os corpos dos enunciadores, permitindo-lhes uma feição e um sentido. Considerando que os sentidos da voz articulam-se à historicidade das práticas de linguagem, Zumthor (1993, p. 21) afirma preferir o termo “vocalidade” ao termo “oralidade”.

Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa *phoné* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar.

É a partir dessa capacidade de organização da substância, fazendo a voz transcender a palavra, que se pode delimitar a “procura de um lugar” para os possíveis sentidos da vocalidade do *death metal*. A aparente ausência de significantes linguísticos produzida pela qualidade de voz gutural, conforme temos argumentado desde nossas considerações iniciais, é um dos cernes que sustenta o funcionamento dessa voz enquanto elemento discursivo. Em associação à historicidade que lhe ajuda a conferir sentidos, ela sugere um corpo monstruoso, animalizado e alinhado, de

certo modo, à performance que esse posicionamento do campo artístico-musical²⁴ define como legítima em sua prática discursiva.

As análises que empreenderemos no decorrer desta tese tratarão de aspectos que não se restringem à qualidade de voz, visto que ela não constitui, isoladamente, o *ethos* associado a um enunciador. Entretanto, quando discorrermos, por exemplo, acerca de letras de canções, materiais gráficos e aspectos da musicalidade, procuraremos correlacionar tais elementos à questão da voz, afinal, eles nos remetem à semântica global de um mesmo discurso, cujas regularidades devem ser descritas.

²⁴ Definimos “campo artístico-musical” em conformidade com os parâmetros do conceito de campo discursivo, já apresentado nesta fundamentação teórica. A bipartição “artístico-musical” justifica-se por dois motivos: a filiação das produções musicais ao campo das artes e a precaução para que não se confundisse eventualmente “campo musical” com algo como “campo harmônico”, por exemplo.

1.4 Paratopia e atopia: singulares estatutos discursivos

Neste último tópico teórico, propomos focalizar alguns conceitos que dizem respeito ao funcionamento dos discursos no espaço social. Trata-se de uma questão fundamental a esta tese, pois, devido a alguns elementos que poderemos observar nas análises, o discurso do *death metal* caracteriza-se por uma inserção problemática no conjunto de práticas que a sociedade concebe como “aceitáveis”, mesmo incluindo as de cunho artístico.

Maingueneau (2015a) levanta a problemática dos estatutos diferenciados dos discursos ao questionar se classificações como “discurso político”, “discurso midiático”, “discurso literário” etc., partilham ou não exatamente as mesmas propriedades; em outras palavras, o autor questiona se o universo do discurso pode ser recortado em “regiões” que seriam justapostas tal como em um mapa geográfico, obedecendo a divisões meramente territoriais. De acordo com ele, “[...] pode-se duvidar que essas “regiões” sejam da mesma natureza” (MAINGUENEAU, 2015a, p. 139). Essa suspeita é justificada pelo teórico a partir de uma breve comparação entre o discurso político e o discurso publicitário. O primeiro remete a uma temática determinada, em grande parte associada a lugares institucionais específicos e a um campo de confronto no qual se distinguem geralmente uma esquerda, uma direita e um centro. Já o segundo não é calcado em uma temática particular, visto que se configura, de certa forma, como suplemento do conjunto de práticas discursivas de uma sociedade – inclusive as políticas –, insinuando-se nos interstícios do espaço social: folhetos apanhados na rua, *outdoors*, intervalos televisivos etc. Enfim, é possível supor que consistem em duas formas distintas de se inscrever no universo do discurso.

Sobretudo em sua obra *Discurso Literário* (2006), Maingueneau propõe uma reflexão teórica acerca de zonas de fala cujo estatuto na sociedade é peculiar, no sentido de gerirem suas próprias legitimidades, além de respaldarem práticas diversas:

Há, em toda sociedade, tipos de falas de autoridade, reconhecidas como capazes de dar sentido aos atos do conjunto da coletividade. Assim, quando se propõe um debate sobre um problema da sociedade, pede-se a locutores que se exprimam em nome da religião, da ciência, da filosofia... discursos considerados últimos, além dos quais só o indizível existe. A relação não é reversível: a filosofia não apela à autoridade do jornalista para construir uma ontologia, nem o físico ao senso comum para analisar a matéria (MAINGUENEAU, 2015a, p. 140-141).

Essas zonas de fala, denominadas “discursos constituintes” pelo autor, se situam em uma fronteira entre o pertencer e o não pertencer efetivamente à sociedade. Tal localização paradoxal

lhes permite falar em nome de um Absoluto, como se estivessem incontestavelmente vinculadas a uma “fonte” legitimadora. Tendo em vista que são discursos que autorizam, por assim dizer, a si mesmos, eles pertencem à sociedade – constituem práticas socialmente atestadas – e, ao mesmo tempo, não pertencem a ela – ocupam um lugar privilegiado em relação às falas “comuns”. Seria contraditório ao discurso religioso, por exemplo, se ele se constituísse afirmando pertencimento pleno ao mundo. Da mesma forma, a Arte perde a razão de ser toda vez que há tentativas para transformar artistas em funcionários graduados controlados por uma burocracia; quando isso ocorre, surgem então meios de expressão clandestinos, ditos “autênticos”. É a essa inscrição paradoxal na sociedade, caracterizada por um impossível pertencimento, que Maingueneau (2006; 2015a) se refere como “paratopia”²⁵.

São discursos constituintes, na perspectiva do teórico, o discurso científico, o discurso religioso, o discurso filosófico e o discurso literário. Em comum, todos eles se fundam a partir da imagem de contato direto que constroem em relação a uma fonte legitimadora. Para a religião, tal fonte é Deus, por exemplo, enquanto para a literatura e para a ciência, pode-se pensar no alcance do belo e da verdade, respectivamente. Observemos o que Maingueneau (2015a, p. 142) comenta acerca do discurso filosófico e do supracitado paradoxo a que os discursos constituintes estão submetidos:

O paradoxo constitutivo do funcionamento de tais discursos é, na verdade, que este Absoluto a partir do qual se autorizam é considerado exterior ao discurso, mas que este mesmo discurso deve (re)construí-lo para poder se apoiar nele: tal filosofia se legitima invocando a Razão, mas isso só é possível porque ela elabora em sua obra uma concepção de Razão apropriada a seu próprio posicionamento doutrinal.

Esse estatuto paradoxal dos discursos constituintes determina também o modo como o locutor legítimo desses discursos administra sua identidade “impossível”, paratópica, em vista da negociação entre o pertencimento e o não pertencimento à sociedade. Maingueneau (2015a) cita como um dos exemplos mais protótipicos a existência paratópica de Cristo: ao mesmo tempo que ele pertence ao mundo humano, a transcendência a essa condição é o que legitima seu lugar de enunciação. No campo literário, um dos exemplos citados por Maingueneau (2015a, p. 143) é a figura do boêmio no Romantismo: “[...] o artista prototípico do século XIX é um boêmio, e este boêmio deve se inscrever na maneira pela qual as obras encenam o que as torna possíveis: o artista é maldito, rejeitado por uma sociedade “burguesa” incapaz de “ideal””. Nesse sentido, para

²⁵ A paratopia é característica comum aos discursos constituintes, segundo a elaboração teórica de Maingueneau (2006); no entanto, não podemos afirmar que apenas os discursos constituintes têm tal natureza. Retornaremos a essa problemática quando analisarmos o modo de inserção do *death metal* nos espaços sociais.

produzir enunciados reconhecidos, no interior do campo, como literários, o escritor apresenta-se a partir de inscrições específicas na sociedade, definindo-se com relação às representações e aos comportamentos que são tipicamente associados a essa condição.

Maingueneau (2006; 2015a) aponta ainda outra característica típica do funcionamento dos discursos constituintes: eles implicam uma rede hierarquizada de gêneros. Existem, nessa conjuntura, os “arquitextos”, assumidos como cruciais para a fundamentação de tais discursos. O autor menciona a *República*, de Platão, ou a *Ética*, de Spinoza, para o discurso filosófico, além dos evangelhos, para o discurso cristão. É válido destacar que cada posicionamento, no interior dos diversos campos discursivos, gerencia à sua maneira essa hierarquia textual, não deixando de contemplar aquilo que é imposto minimamente como o conjunto de referências legítimas em um campo determinado.

Conforme acabamos de comentar, os discursos constituintes, embora erijam a imagem de que são zonas de fala que se autolegitimam – negando, de certa forma, o interdiscurso –, não são alheios ao funcionamento dos campos discursivos e, consequentemente, não se isentam da concorrência entre diversos posicionamentos. Pode-se afirmar que, em situações bem específicas, há disputa até mesmo entre discursos constituintes distintos; um exemplo bastante ilustrativo é o da concorrência entre o discurso religioso e o discurso científico no que diz respeito à questão da origem da vida.

Embora possamos encontrar em obras de Maingueneau comentários e reflexões sobre os vários discursos constituintes, é preciso que concedamos uma atenção especial, neste momento, ao discurso literário, tendo em vista que o objeto desta tese consiste em uma produção discursiva que se propõe, e é geralmente assumida, como artística. Enquanto discurso constituinte, conforme apresentado até aqui, a Literatura não pode pertencer plenamente ao espaço social. Nas palavras de Maingueneau (2006, p. 92), em *Discurso literário*:

A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade “comum” [...] O pertencimento ao campo literário não é, portanto, ausência de todo lugar, mas, como dissemos, uma negociação entre o lugar e o não lugar, um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão possível.

Concordando com o funcionamento que o teórico atribui ao discurso literário quanto ao estatuto que esse discurso adquire no espaço social, o que podemos questionar é se a música, enquanto produção artística, também se constitui de forma paratópica. O músico, assim como o escritor de literatura, é um personagem visto socialmente como aquele que enuncia a partir de um privilegiado contato com determinada fonte, a beleza estética, por exemplo? Poderíamos supor

que, em alguns casos, a referência a alguns artistas dá a eles um quê de transcendentalismo. Não é muito difícil imaginar uma manchete como “Há quatro décadas, morria a lenda da guitarra Jimi Hendrix”. Por outro lado, para afirmarmos que a música é um discurso constituinte, seria preciso atestar um funcionamento sistemático no que diz respeito, por exemplo, à possibilidade de esse discurso servir como alicerce para outros discursos presentes na sociedade. Vale reforçar que um discurso não precisa necessariamente ser constituinte para ter natureza paratópica.

Em seu trabalho de doutorado, Nelson Barros da Costa (2011) apresenta como hipótese justamente um discurso literomusical – o da MPB – como discurso constituinte, argumentando que ele atende a requisitos importantes previstos pela elaboração teórica de Maingueneau: confere sentido aos atos da coletividade, consistindo em uma forma articuladora da consciência coletiva ao indicar modos de sentir, de pensar e de interpretar os fatos socioculturais; estabelece um *archéion*, ou seja, define um corpo de enunciadores e textos consagrados; além de elaborar uma memória para si e para a sociedade.

Não é nosso propósito, neste trabalho, encerrar a discussão sobre a possibilidade de a música, de forma ampla, funcionar ou não como um discurso constituinte. Para responder a essa questão, seria necessário considerar um conjunto bem mais vasto de práticas discursivas, e não apenas a vinculada ao *death metal*. Costa (2011), por exemplo, também não define a música como discurso constituinte, mas se refere a um discurso literomusical em específico e, vale destacar, em um contexto espaço-temporal, do mesmo modo, bem delimitado.

Por ora, basta considerarmos que, enquanto uma forma de arte, a música, assim como a literatura, parece conter alguns traços convergentes com uma condição paratópica: os artistas, seja na música, seja na literatura, se revestem de uma imagem “parasitária” diante da sociedade, afinal, mesmo pertencendo aos espaços em que transcorrem os fatos da vida cotidiana, de alguma forma a transcendem por enunciarem a partir de um suposto contato com uma fonte legitimadora. Isso tem consequências no modo como enunciamos sobre a própria música. Quando alguém diz, por exemplo, “isso não é música”, nega-se justamente esse contato com “a verdadeira beleza estética” ou o “verdadeiro fazer artístico”, enfim, com algo que garantiria à produção o estatuto de discurso musical legítimo. Algo semelhante ocorre quando se defende que determinado *best-seller* é mero objeto de consumo e não se constitui enquanto “verdadeira” literatura.

Considerando o *death metal*, nosso objeto de pesquisa, é necessário que apresentemos, além da paratopia, outro conceito que diz respeito ao estatuto dos discursos na sociedade, a atopia, pois o discurso em questão dialoga com práticas que Maingueneau consideraria “atópicas”. De acordo com o teórico, além dos discursos que pertencem plenamente à sociedade (discursos não constituintes/estatuto tópico) e daqueles discursos cujo pertencimento na sociedade é paradoxal

(discursos constituintes/estatuto paratópico), há os discursos “impossíveis”, ao mesmo tempo, de não existir e de existir.

Ao abordar um objeto específico, o discurso pornográfico, Maingueneau (2015a, p. 145) explica da seguinte forma a dupla impossibilidade característica de um estatuto atópico:

O primeiro impossível é da ordem do fato: diante do que é uma sociedade, é inescapável que produções desse tipo surjam. O segundo impossível, por outro lado, é da ordem da norma: se a pornografia tivesse pleno direito de cidadania, se pudesse circular sem a menor restrição, então não haveria sociedade possível. [...] Certamente, a pornografia existe, no sentido de que é maciçamente atestada, mas ela não existe plenamente, no sentido de que é clandestina, nômade, parasita, escondida.

Assim como os discursos constituintes, notamos que a produção atópica atua na fronteira do espaço social. No entanto, uma diferença fundamental é a de que os discursos constituintes não só têm um “direito de cidadania”, como também dizem o direito da cidade a ser uma cidade, pois definem a Sabedoria, a Verdade, a Beleza etc.; em outras palavras, são discursos que carregam os valores da sociedade²⁶. Em uma condição atópica, as práticas acabam sendo relegadas a espaços sociais bastante limitados, quando não concebidos como interditos. Acerca da pornografia, por exemplo, Maingueneau (2010b) cita alguns mecanismos de controle relativos à circulação: além de os comerciantes garantirem embalagens discretas aos seus clientes, as revistas de TV podem se dispensar de detalhar o programa dos canais em questão. O autor afirma ser compreensível, diante do estatuto dessa prática na sociedade, o fato de a pornografia prosperar na Internet.

Maingueneau (2015a, p. 146), ao discorrer sobre a atopia, não se restringe ao objeto que elege para suas análises relacionadas ao conceito: “A pornografia divide essa atopia com outras práticas discursivas, que variam segundo as sociedades: palavrões, canções maliciosas, ritos de feitiçaria, missas negras etc. [...] São outras práticas reservadas a espaços muito restritos ou a momentos muito particulares”. Considerando os temas abordados pelo *death metal*, é possível, à primeira vista, ter o impulso de caracterizar esse discurso como “atópico”. No entanto, é preciso que se analise essa possibilidade de modo cauteloso, visto que um eventual ritual satânico na letra de uma canção de *death metal* não equivale a um ritual satânico propriamente dito; trata-se de uma cenografia que se constrói na enunciação. Algo semelhante ocorre com o “palavrão”, citado

²⁶ Especificamente em relação à literatura pornográfica, Maingueneau (2010b) tece os seguintes comentários: “Assim como os discursos paratópicos, a literatura pornográfica atua na fronteira do espaço social, mas não se trata da mesma fronteira: enquanto os discursos paratópicos têm ‘direito de cidadania’ (melhor, fundam o direito da cidade a ser uma cidade), a produção pornográfica não é reconhecida pela cidade: idealmente, a sociedade não tem conhecimento de sua existência, não se considera que a cidade deva conceder um lugar à pornografia; a cidade nunca erigirá monumentos para seus autores”.

pelo autor. Em momentos muito particulares, sua aceitação social se torna mais natural: em um estádio de futebol, por exemplo, dificilmente alguém seria repreendido por empregar palavras e expressões consideradas “palavrões”.

O que podemos discutir ao longo do trabalho, sobretudo nas análises, é se o discurso do *death metal*, mesmo inserido no campo artístico-musical, equipara-se à literatura pornográfica no que diz respeito ao modo como a sociedade o vê. Ressaltamos que a “[...] a característica mais evidente da literatura pornográfica é sua inserção radicalmente problemática no espaço social: trata-se de uma produção tolerada, clandestina, noturna” (MAINGUENEAU, 2010b, p. 22). Uma característica que podemos supor, desde já, como compartilhada entre o *death metal* e a literatura pornográfica é o caráter transgressivo. Conforme discute Maingueneau (2010b), a obscenidade, na literatura pornográfica, não tem o mero propósito de representação das atividades sexuais. Trata-se de uma evocação transgressiva que reafirma o estatuto a partir do qual esse discurso funciona. Sobre a questão da transgressão, o teórico afirma:

A pornografia é radicalmente transgressiva; ela pretende dar visibilidade máxima a práticas às quais a sociedade busca, ao contrário, dar visibilidade mínima, quando não, para algumas delas, visibilidade nenhuma [...] O pornográfico dá-se o direito de mostrar tudo, mas esse “tudo” é na realidade tudo aquilo que não deve ser mostrado (MAINGUENEAU, 2010b, p. 39-40).

Explicitar o interdito é, portanto, característica tanto da literatura pornográfica quanto do *death metal*. Em canções desse gênero, não só é legítimo expor as minúcias mais repulsivas de um acidente automobilístico, os desejos de um psicopata sexual, uma possessão demoníaca, como também a própria exposição se firma como um mecanismo de legitimação da prática em questão. Trata-se, assim, de uma explicitação que é legítima (ao discurso) e legitima (o discurso).

No que concerne à literatura pornográfica, a delimitação em relação ao interdito remete a uma recorrente cisão entre o que é pornográfico e o que é apenas “erótico”. Maingueneau (2010b, p. 32) explica que “[...] o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e [...] constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e a sua livre expressão”. No *death metal*, é aparentemente menos simples definir os limites entre o aceitável socialmente e o que é não tolerado. Se há um *death metal* “amenizado”, poderíamos localizá-lo em canções que eventualmente se restringem a abordar, de forma mais geral, o ódio, a destruição, a guerra (assim como existem trechos de obras pornográficas em que não há sexo explícito); mas, mesmo assim, estas não representariam a totalidade da prática discursiva.

Para o *death metal*, e também para a literatura pornográfica, é importante que as palavras causem o efeito de transgressão, seja em relação ao caráter repulsivo, no primeiro caso, seja em relação à libertação sexual, no segundo. De acordo com Maingueneau (2010b), a literatura pornográfica não lança mão de um “vocabulário especializado”, como diríamos em relação a uma área como informática, por exemplo; a exigência desse discurso, por assim dizer, é que os termos empregados recaiam sob o domínio de tabus, causando um efeito bastante específico, conforme explica Maingueneau (2010b, p. 84-85):

Para o leitor, a multiplicação de termos marcados (“buceta”, “bater punheta”, “caralho”...) tem como efeito tornar natural seu uso [...] A lição é clara: é necessário imaginar um mundo no qual o uso de “comer o cu” seria tão natural quanto o de “dormir” ou o de “partir”. Por trás disso se entrevê o sonho de poder exibir abertamente sua sexualidade em sociedade. Mas, ao mesmo tempo, esse efeito natural só é uma fonte de excitação porque é transgressor: se esse tipo de vocabulário fosse efetivamente utilizado na conversação cotidiana, ele perderia seu poder de catarse e de estimulação sexuais.

A naturalização do uso de palavras e expressões como as citadas pelo autor associa-se, portanto, ao caráter transgressor desse discurso. Na escrita pornográfica, expõe-se sem restrições o sexo, com a finalidade de estímulo sexual; no que concerne ao *death metal*, pode-se dizer, de um modo geral, que a violência explícita é o objeto principal dessa naturalização. A finalidade é que permanece menos apreensível do que a atestada na pornografia. Não nos parece que a repulsa, embora surja como efeito, seja o objetivo final das canções, pelo menos com relação aos fãs do gênero. Em vez de a transgressão levar ao estímulo sexual, como no comentário de Maingueneau, o caráter repulsivo, no *death metal*, é que engendra a transgressão, e é a partir dela que podemos especular alguns efeitos sobre os ouvintes: agitação, entusiasmo, liberação de energia etc.

É pouco provável que um fã de *death metal*, a menos que ele já tenha uma predisposição a isto, se sinta estimulado sexualmente ao ouvir uma canção sobre um estuprador, por exemplo. É a transgressão que importa como condição para a legitimidade desse discurso e como mediação para os possíveis efeitos que ele venha a causar. No entanto, algumas das letras são tão explícitas que a tendência é a sociedade considerá-las como intoleráveis. Podemos traçar um paralelo com a divisão estabelecida por Maingueneau (2010b) para os graus ou tipos de pornografia: a canônica é aquele que se configura dentro da normalidade e da legalidade; a tolerada é a que se mantém na legalidade, porém, extrapola os limites da “normalidade”; por fim, a interdita é aquela que não se constitui dentro de uma normalidade esperada, nem é uma prática que obedece à legalidade (trata-se do estupro, da pedofilia etc.). No *death metal*, quanto mais próximo do interdito, associado à exposição da violência, mais se satisfazem as condições de legitimidade desse discurso. O caráter

eventualmente ilegal de algumas atividades abordadas nas letras vale-se, para que circule, de um teor artístico; no entanto, isso não significa dizer que tais produções sejam toleradas em qualquer espaço da sociedade. Não se vê bandas de *death metal* nos programas de auditório dominicais, nem animando o comício de algum político.

Chegando quase ao final deste último tópico teórico, ainda não foi possível definirmos se o estatuto do *death metal* na sociedade é atópico ou paratópico. Esperamos que as análises que constituem esta tese possam contribuir para a delimitação das especificidades desse discurso. Não podemos descartar, inclusive, a possibilidade de desvinculá-lo de uma separação tão dicotômica como a que o início deste parágrafo sugere. O próprio Maingueneau (2015a, p. 146) adverte que alguns discursos têm estatutos bastante problemáticos: “A tripartição entre paratopia, atopia e toopia não é suficiente. Outros tipos de discursos se caracterizam por um modo de pertencimento problemático ao universo do discurso”. Até mesmo a questão da literatura pornográfica deixa transparecer uma fronteira possível entre a atopia e a paratopia. Maingueneau (2010b) a define inicialmente como “paraliteratura”: sua finalidade primeira não é constituir-se enquanto literatura, mas atender a uma proposta outra; nesse caso, a estimulação sexual. Entretanto, o próprio autor problematiza o estatuto da pornografia na literatura e, também, da literatura na pornografia; afinal, conforme ele apresenta n’*O Discurso Pornográfico*, a literatura tida institucionalmente como “literatura” tem recorrido à pornografia em momentos e com propósitos diversos. Em tais casos limítrofes, tratar-se-ia de atopia ou de paratopia? Havendo muito a discutir sobre o funcionamento desses estatutos discursivos, um dos propósitos de nosso trabalho é contribuir para a investigação de tal problemática, sobretudo em um momento posterior aos capítulos de análise.

2. O ESTEREÓTIPO DEMONÍACO E O *ETHOS* DO *DEATH METAL*

Neste capítulo e no subsequente, desenvolveremos reflexões e análises que possam testar nossa hipótese de pesquisa. Inicialmente, dedicaremos uma seção ao processo de constituição do estereótipo relativo às representações do “demoníaco” em nossa cultura. Os materiais abordados nessa etapa – textos doutrinários e obras cinematográficas, por exemplo –, embora não estejam diretamente ligados ao *death metal*, nos ajudam a compreender a dimensão histórica dos sentidos produzidos em práticas desse gênero musical. Sobre a constituição de um *corpus*, Maingueneau (2008a, p. 25-26) nos alerta para o fato de que: “[...] tão logo queiramos sair do quadro de análises minuciosas de *corpora* bem delimitados, temos de correr riscos importantes. Os discursos se entrecruzam em todos os sentidos, multiplicam-se indefinidamente em várias dimensões, tão logo se proponha uma hipótese um pouco ampla”. A hipótese de nosso trabalho, ao explorar relações entre o modo de enunciação do *death metal* e a representação estereotipada do demoníaco, exige, de certa maneira, que corramos tal “risco”, isto é, que consideremos a multiplicidade de discursos que se entrecruzam, sem, por outro lado, abdicar de uma definição suficientemente precisa do *corpus* de pesquisa.

Na segunda seção deste capítulo, direcionaremos nosso olhar ao *death metal* enquanto uma prática discursiva, não apenas constituída pelas canções, mas também pelo funcionamento de uma comunidade no interior da qual as diversas produções desse discurso são postas a circular. Como desdobramento dessa etapa, no capítulo posterior a este, analisaremos a especificidade da voz gutural, além de algumas canções de bandas representativas do gênero, procurando, porém, não negligenciar a relação que se estabelece com o funcionamento mais amplo do discurso aqui investigado.

2.1 A constituição estereotípica do demoníaco

Para que descrevamos o estereótipo que, segundo supomos, é constitutivo do modo de enunciação peculiar ao *death metal*, é preciso que delineemos traços semântico-discursivos, ou semas, característicos de um *ethos* hipoteticamente “demoníaco” atribuído a tais enunciadores. Conforme objetivaremos demonstrar com exemplos diversos, alguns dos semas mais recorrentes desse *ethos* são: o animalizado, em oposição ao humano (partindo do pressuposto da supremacia do homem sobre os outros animais aos olhos de Deus); o monstruoso, em oposição ao caráter

proporcional e harmonioso da criação divina; e a caracterização obscura, distorcida e ambígua da linguagem, em oposição à transparência/pureza da enunciação. É importante destacar que essas oposições remetem necessariamente a dicotomias historicamente construídas e fundamentadas, sobretudo, a partir da circulação e da cristalização de vários discursos acerca do “diabólico” e do “divino”. A constituição de um *ethos* é recorrentemente delimitada pelo estabelecimento de um *anti-ethos*, aspecto também ressaltado por Maingueneau (2006); dessa forma, a caracterização do “demoníaco” deve ser acompanhada de perto pela reflexão sobre algumas das representações cristalizadas sobre o “divino”.

Diante da diversidade de elementos apontados, as análises que empreendemos acerca das canções de *death metal* tendem a ressaltar um ou outro aspecto, dependendo das características que emergem em cada produção. Por exemplo, no tópico em que analisamos a canção *Homage for Satan*, da banda Deicide, enfatizamos o caráter blasfemo de uma enunciação que recorre à voz gutural, relacionando-o a diversos discursos, principalmente religiosos, que reivindicam o traço transparente/puro para a enunciação divina. À enunciação diabólica, em contraposição, reserva-se um caráter distorcido e ambíguo: de acordo com o que demonstraremos, o Diabo é habitualmente representado como aquele que age no sentido de confundir, valendo-se de uma linguagem dúbia e desviante. Dessa maneira, a aparente falta de significantes em canções de *death metal*, devido à intensa distorção causada pela qualidade de voz gutural, não é mera escolha estilística; ela cumpre determinado papel na atribuição de um *ethos* e de uma cena de fala específica à canção. Nessa perspectiva, o não reconhecimento dos significantes, a aparente falta de signos linguísticos²⁷, não impede que as canções produzam sentidos; a parte cantada – ou berrada, para muitos ouvidos – exerce justamente a função de evocar traços semânticos reivindicados pelo *ethos* construído.

O *ethos* que convencionamos denominar “demoníaco” comporta, desse modo, certas características que se cristalizaram a partir do processo de estereotipação do mal e do inferno em nossa cultura. Apresentamos, na *Fundamentação Teórica*, a tese desenvolvida por Maingueneau (2008a) referente ao primado do interdiscurso sobre o discurso. Tendo essa proposição em vista, não podemos asseverar que uma representação, qualquer que seja ela, emerge em um discurso e a partir deste é difundida de maneira uniforme no interdiscurso. Assumimos, antes, que é no próprio interdiscurso que os semas ganham reinterpretação por uma heterogeneidade de posicionamentos. Sendo assim, a caracterização do estereótipo em questão considera, dentre outros fatores, a noção de demoníaco no imaginário cristão e o modo como ela se estabiliza ou sofre ressignificações em

²⁷ Devido à intensa distorção causada pela voz gutural, a identificação da letra da canção, ou mesmo de algumas palavras isoladas, é bastante difícil para um ouvinte pouco acostumado ao *death metal* (e isso não depende do fato de a canção estar em inglês, em português ou em qualquer outra língua materna do ouvinte).

outros discursos, inclusive naqueles que se propõem como adversários do Cristianismo, como certos discursos autodenominados “satanistas”.

2.1.1 *O Diabo como objeto da História*

O Diabo já foi tomado algumas vezes como objeto de pesquisa no âmbito acadêmico. Para o propósito do presente trabalho, interessam principalmente estudos de historiadores como Muchembled (2001), na França, Nogueira (2002) e Oliva (2007), no Brasil, além de outras obras, como a de O’Grady (1991), que apresentam aspectos históricos da representação dessa entidade. Optamos por trazer inicialmente algumas contribuições desses trabalhos para depois focalizarmos outros variados discursos, como aqueles que estão presentes em livros bíblicos, importantes para a cristalização das representações sobre o demoníaco.

Muchembled (2001), em *Uma História do Diabo*, assevera que foi somente a partir do século XII que a imagem do Diabo assumiu um lugar de maior importância nas representações e práticas da Igreja Católica e, de maneira geral, da sociedade. Antes desse século, o Diabo era visto popularmente como um ser semelhante ao homem e, como tal, poderia ser ludibriado e vencido. O’Grady (1991) destaca, com relação à iconografia do Diabo, que há representações pictóricas anteriores ao século apontado pelo historiador francês; segundo a autora, elas teriam emergido com mais consistência a partir do século VI. Se não há “retratos” conhecidos do Diabo no período que antecede esse século, há descrições que agem no sentido de retratá-lo. No Concílio de Toledo (447 d.C.), por exemplo, o Diabo foi descrito como um “ser grande e negro, com garras, orelhas de asno, olhos faiscantes e dentes rangentes, dotado de um falo enorme e espalhando um odor de enxofre” (MUCHEMBLED, 2001, p. 27). Até o século XII, segundo Muchembled (2001, p. 31), “[...] o mundo era demasiado imaginário para permitir a Lúcifer ocupar todo o espaço do medo, do temor ou da angústia”; o exagero sistemático em alguns traços demoníacos foi, por esse motivo, algo necessário para que a Igreja pudesse apagar a imagem de um Diabo “inofensivo”, ludibriável.

A transição de um Diabo enganador, “familiar” às relações humanas, para uma figura aterrorizante e sobrenatural é retratada por O’Grady (1991, p. 55) da seguinte forma:

[...] o poder do Diabo no sentido de manifestar-se numa forma corporal achava-se vinculado, nos tempos primitivos, ao propósito de enganar e ludibriar [como uma serpente ou, segundo São Paulo, na segunda carta aos Coríntios, até como um anjo de luz], e não como era interpretado nos tempos posteriores, de que teria a finalidade de provocar terror. No entanto, as

descrições do dragão, no Apocalipse, formam um quadro do Maligno como um monstro assustador. E isso causou uma profunda e duradoura impressão na imaginação popular.

Como ressalta a autora, embora o Diabo tenha, relativamente, demorado a ser pintado como um monstro, a sua representação enquanto ser abominável recorre às escrituras bíblicas, sobretudo às descrições apocalípticas do dragão e da besta, sobre as quais refletiremos em um momento posterior. Para que tal imaginário em relação ao inferno e ao Diabo se cristalizasse, é importante citar o papel da imprensa, como propõe Oliva (2007). De acordo com esse historiador, não é na Idade Média, e sim na Idade Moderna, devido aos meios materiais disponíveis, que tal cristalização se efetua de modo mais substancial.

Conforme a cronologia proposta por Muchembled (2001), entre os anos de 1550 e 1650, pôde-se observar a criação de um modelo diabólico muito sólido na Europa. As proposições dos teólogos diferenciavam, inclusive, demônios de monstros, que seriam consequências de perversão no processo “normal” de geração. Não obstante essa distinção, o demoníaco e o monstruoso – do ponto de vista não apenas físico, mas também moral – costumam andar lado a lado. Oliva (2007), ao refletir sobre a questão da possessão demoníaca, cita *Os Anormais*, de Foucault, obra em que se relaciona o indivíduo possesso a uma espécie de antecessor religioso do anormal.

A partir do século XVII, segundo Muchembled (2001), o Satã tradicional começa a dar espaço a um demônio mais “interior”, intimamente atrelado a cada ser humano: “A imagem do diabo se transforma em profundidade, distanciando-se inelutavelmente da representação de um ser aterrorizante exterior à pessoa humana para tornar-se, cada vez mais, uma figura do Mal que cada um traz dentro de si”. (MUCHEMBLED, 2001, p. 238). Isso teria contribuído para a diminuição, entre os séculos XVII e XVIII, da crença no Diabo, pelo menos enquanto um ser monstruoso com rabo e chifres.

De acordo com o que afirma o ensaísta e crítico literário francês Max Milner, “para que o diabo se tornasse um tema literário, foi preciso que sua existência e seus poderes fossem postos em questão” (apud MUCHEMBLED, 2001, p. 244). Tal afirmação, embora construída com certo tom generalizante, nos remete aos peculiares modos de inserção do Diabo na publicidade e na arte, não fundamentados integralmente em uma representação maléfica e interdita, sobretudo no mundo contemporâneo. Trata-se de uma configuração que possibilita, inclusive, certa inversão de valores. Nogueira (2002, p. 104) menciona o Romantismo, que, em algumas de suas produções, transforma “[...] Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja”.

O final do segundo milênio, conforme explica Muchembled (2001), é caracterizado por sociedades cada vez mais calcadas na promoção individual; a busca pela felicidade e pelo prazer já não encontra tanta repressão quanto em tempos passados. Nesse contexto, há um Diabo muitas vezes consumido como algo positivo, um símbolo de prazer ou bem-estar. A usual expressão “Do jeito que o Diabo gosta”, por exemplo, pouco ressoa o caráter aterrorizante das representações do demoníaco na Idade Média; talvez apenas mantenha a ligação com o caráter de liberdade sexual, ainda que atenuado, visto que o demônio medieval pressuporia algo mais forte: depravação. Em épocas de revolução sexual, como as décadas de 1960 e 1970, “[...] o diabo da Igreja aí perde o seu latim” (MUCHEMBLED, 2001, p. 299), nas palavras do historiador francês. De certa forma, ele se torna, mais do que aceitável, desejável. Outro indício desse relativo amansamento do Diabo é a atribuição de epítetos de valor positivo. Muchembled cita, no âmbito do futebol, os *Red Devils* (diabos vermelhos), referente à equipe inglesa Manchester United. Podemos mencionar exemplos análogos no Brasil: o jogador Edílson recebeu o apelido de “Capetinha” na década de 1990; na mesma época, outro futebolista, Paulo Nunes, era chamado de “Diabo Loiro”. Os exemplos são diversos e ultrapassam referências mais explícitas ao demoníaco; é ilustrativo o caso do jogador Edmundo, cuja qualificação, “Animal”, poderia ter uma conotação majoritariamente negativa em outra configuração social e histórica.

Ainda com relação a esse Diabo repaginado, Muchembled (2001, p. 302) assevera que “[...] a transposição cinematográfica, ou literária, também pode indicar uma espécie de exorcismo coletivo”. O romance *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, por exemplo, engendra uma concepção de mal predominantemente interiorizada, sugerindo o desdobramento de personalidade. Isso não significa que a imagem monstruosa do Diabo desapareceu completamente de filmes e livros. Em tais produções, “[...] o terror oscila entre o medo daquilo que é realmente não humano e do que se esconde nas profundezas da alma de cada um [...] seja sob a forma de um demônio interior, seja sob uma ameaça vinda de algum outro lugar” (MUCHEMBLED, 2001, p. 273). Clássicos cinematográficos como *O bebê de Rosemary* (1968) e *A noite dos mortos-vivos* (1968), por exemplo, exploram a ambiguidade relativa à existência verdadeira de um monstro: no primeiro filme, o filho do demônio nunca é mostrado, apenas seu berço; no segundo, um humano é caçado, ao final, após ser confundido com um zumbi. *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, exibe um homem “diabolizado” tentando assassinar seu próprio filho. A “possessão”, a propósito, ganha formas alternativas, como em *Alien* (1979) e *O escondido* (1987), filmes nos quais outros tipos de monstros se tornam parasitas do corpo humano. Embora variadas formas de apresentação do maléfico e do diabólico tenham ganhado espaço no cinema, certas características ressoam, em parte, representações mais tradicionais relativas ao demoníaco. Produções de terror e suspense

envolvendo um homem que viaja a pé pedindo carona – *A morte pede carona*, de 1986, é uma das mais aclamadas – sugerem, além de um caráter parasitário e indesejável, a presença de um ser desviante, atravancador de rumos. Como é possível, pois, perceber, a heterogeneidade dos modos de apresentação do Diabo e do maléfico é ampla e encontra sustentação nas especificidades de cada conjuntura histórica.

No que concerne ao *death metal* e à produção de um *ethos* hipoteticamente demoníaco, todavia, torna-se necessário considerar a relação teórica que Maingueneau (2006; 2011) e Amossy (2013) estabelecem entre o *ethos* e os estereótipos. Assumiremos, para tanto, que o processo de estereotipagem recorre a um mecanismo de simplificação relacionado ao conjunto de traços que caracterizaria determinada representação. O “demoníaco” do *death metal*, em sua singularidade, se vale de certos traços que se arraigaram, sobretudo, em representações advindas de discursos religiosos. Em outras palavras, o que se produz com a voz gutural, por exemplo, em cenografias que o *death metal* engendra não é a imagem de um ser angelical, nem a de um diabo brincalhão e docilizado. A semântica global desse discurso caracteriza-se fundamentalmente, como poderemos observar, pelo diálogo com o nocivo e com o perverso. Com isso em vista, continuaremos a traçar nosso panorama sobre a estereotipagem do “demoníaco”, a partir da focalização do demoníaco na Bíblia, sem abdicarmos, porém, das contribuições dos historiadores até aqui citados.

2.1.2 *O Diabo e seu aspecto animalizado em textos bíblicos*

No Antigo Testamento, o que predomina é uma perspectiva fundamentalmente monista, a partir da qual Deus é completamente soberano, tanto em relação às coisas boas quanto às coisas más que acontecem com os homens. De acordo com o que explica Oliva (2007, p. 29), “[...] não há necessidade do Diabo no Antigo Testamento porque o mal é fruto da desobediência humana”. O seguinte excerto do livro de Isaías é bastante representativo dessa concepção: “Eu sou o Senhor e não há outro! Eu formo a luz e crio as trevas, eu faço a ventura e crio a desgraça, eu, o Senhor, faço todas essas coisas” (Is 45, 6-7). A propósito, a palavra “Satã”, encontrada algumas vezes no Antigo Testamento, deriva de uma raiz hebraica que significa “opor”, “obstruir”. As referências a tal termo, dessa forma, se fundavam no interior de uma perspectiva monista; não representavam necessariamente a entidade, mas uma obstrução ao caminho divino, exceção feita ao livro de Jó, em que Satanás aparece como uma figura individualizada; não se trata, entretanto, de um Diabo monstruoso e aterrorizante, mas de algo que se opõe à fé, questionando a subserviência de Jó a Deus, mesmo diante de todas as perdas materiais desse fiel.

A visão monista do Antigo Testamento possibilita uma caracterização, de certa forma, “demoníaca” do próprio Deus. No primeiro livro de Samuel (1Sm 19, 9), encontramos menção, por exemplo, ao “espírito maligno do Senhor”, que influencia Saul em sua tentativa de assassinar Davi. No segundo livro de Samuel (2Sm 22, 8-12), Deus se “abraça em cólera”, as suas narinas exalam fumaça e sua boca, fogo devorador, de brasas incandescentes; o Senhor chega a envolver-se em trevas, algo pouco imaginável na maioria das representações sobre o divino. Já no Salmo 29 (Sl 29, 3-9), a voz do Senhor é descrita como algo que troveja sobre as águas, faz tremer desertos e retorcer os carvalhos. Embora tais caracterizações colaborem no sentido de exaltar o poder da palavra divina, estão longe de construir a imagem de uma voz bondosa e afável.

Já no Novo Testamento, o Diabo começa a se individualizar como uma figura poderosa capaz de ameaçar os valores cristãos. Tal entidade passa a funcionar como um dos elementos que ajudam a garantir coerência a um discurso de cunho salvacionista. Não havendo obstáculo para o caminho da salvação, por que o cristão precisaria seguir uma doutrina? De certo modo, “[...] se o poder do diabo é rejeitado, a missão salvadora do Cristo perde o sentido”, argumenta Oliva (2007, p. 35). Pode-se concluir que a constituição de um discurso envolve, ao mesmo tempo, a assunção da identidade e a rejeição constitutiva da diferença; sendo assim, a formação de um *ethos* legítimo para o bom cristão desencadeia a fixação de um *anti-ethos*.

A partir do momento em que o diabo ganha identidade e um “corpo”, ressoa a questão: como esse corpo se caracteriza? De acordo com Nogueira (2002, p. 36), na formação da doutrina cristã, o Diabo resumia “[...] todas as tradições impuras que o cristianismo encontrou no mundo antigo”. Dessa forma, diversas entidades não legítimas no interior da doutrina cristã passam a ser “demonizadas”. Um exemplo é Astaroth, divindade cultuada na Mesopotâmia e que, na doutrina cristã, é associada a um demônio²⁸. Todavia, essa multiplicidade de entidades demonizadas acaba tornando demasiadamente heterogênea a caracterização do Diabo e, antes de ele se transformar na figura estereotipada mais corrente (a de um ser maléfico, com chifres, tridente e rabo, que habita o inferno), diversos discursos, sobretudo na Idade Média, instituíram “estratégias” para que os fiéis o identificassem.

Em grande parte, a iconografia que se estabeleceu em relação ao demônio foi herdada da Antiguidade Clássica, especialmente de Pã, deus grego dos bosques, campos, rebanhos e pastores. Segundo Oliva (2007), algumas das características em comum são os chifres, o rabo, as pernas de bode e a parte inferior do corpo peluda. Juntamente com os paniscos, ou “diabinhos do mato”, Pã atormenta os humanos, provocando pesadelos e aparições maléficas. Ele representa ainda o desejo

²⁸ Em outros contextos, podemos citar, conforme sublinha Oliva (2007), a “demonização” de entidades africanas (como o Exu) e indígenas (como o Caipora), bastante saliente nos processos de colonização.

sexual, as forças de criação e de destruição. O culto à liberdade sexual, conforme já comentamos, enraizou-se bastante no imaginário sobre o Diabo. Podemos citar, com relação a isso, os íncubos e os súcubos, entidades demoníacas respectivamente masculinas e femininas que praticam relações carnais com os humanos. Ademais, vale destacar que rituais satânicos contemporâneos exaltam a nudez como forma de libertação²⁹.

Na discursivização do diabo, a sua “animalização” parece-nos funcionar como o oposto da “imagem e semelhança” entre Deus e os seres humanos, animais racionais, livres e sociais³⁰. A própria exaltação à prática sexual pode ser lida como um indício de certa irracionalidade animal. Referências diversas ajudam a construir a relação do diabo com o “não humano”. Por exemplo, nas tentações de Santo Antônio, segundo Nogueira (2002, p. 47), os demônios apareciam sob a forma de “animais aterradores, tais como leões, lobos, panteras e escorpiões”. Santo Agostinho, por sua vez, descreve o Diabo como “[...] um cão acorrentado que pode latir e nos preocupar mas que não conseguirá nos morder se nos mantivermos fora de seu alcance” (apud O’GRADY, 1991, p. 39). É também bastante frequente a representação do diabo como um bode, animal conhecido pela devassidão e pelo mau cheiro. Conforme afirma Nogueira (2002, p. 68), “[...] a sua aparição como um cão, e um cão preto – a cor denunciando a presença demoníaca – ocupa o segundo lugar na preferência dos relatos”. Em sua “forma humana”, o diabo é, às vezes, representado como um homem “coxo”, em virtude de um ferimento adquirido devido à queda dos céus. Essa condição simboliza exemplarmente a própria constituição do diabo enquanto *anti-ethos* evocado por alguns discursos religiosos: o fato de o diabo “mancar” pode sugerir sua não adequação ao padrão bípede dos humanos, tendo em vista a sua natureza animalesca.

Na Bíblia, a animalização associa-se, algumas vezes, à expressão sonora do demoníaco. Embora tal relação se estabeleça, no seguinte trecho, a partir de uma comparação, o rugido é um elemento recorrente na caracterização da voz do inimigo: “Estai alerta e vigiai, pois o adversário, o diabo, *como um leão que ruge*, anda rondando à procura de quem devorar [grifos nossos]” (1 Pe 5, 8). O livro de Sofonias (Sf 3, 1-3), quando narra a desobediência da nação de Judá, caracteriza seus chefes como “leões que rugem” e seus juízes como “lobos da noite que nada guardam para a manhã seguinte”. Já no Salmo 140, Davi clama ao Senhor para que o livre daqueles que tramam o

²⁹ Na Bíblia Satânica, encontramos a seguinte orientação ritualística: “A nude woman is used as the altar in Satanic rituals because woman is the natural passive receptor, and represents the earth mother” (LAVEY, 1976, p. 92). Tradução nossa: “Uma mulher nua é usada como altar em rituais satânicos porque a mulher é o receptor passivo natural e representa a mãe natureza”.

³⁰ “Então Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele reine sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos e sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastem sobre a terra” (Gn 1, 26).

mal, “que aguçam a língua qual serpente, que ocultam nos lábios o veneno viperino”. No Novo Testamento, vale destacar passagens do Apocalipse:

Depois apareceu outro sinal no céu: um grande Dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e nas cabeças sete coroas. Houve uma batalha no céu. Miguel e seus anjos tiveram de combater o Dragão. O Dragão e seus anjos travaram combate, mas não prevaleceram. E já não houve lugar no céu para eles. Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demônio e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Foi precipitado na terra, e com ele os seus anjos. (Ap 12, 3-9)

Vi, então, levantar-se do mar uma Fera que tinha dez chifres e sete cabeças; sobre os chifres, dez diademas; e nas suas cabeças, nomes blasfematórios. A Fera que eu vi era semelhante a uma pantera: os pés como de urso, e as fauces como de leão. Deu-lhe o Dragão o seu poder, o seu trono e grande autoridade. [...] Vi, então, outra Fera subir da terra. Tinha dois chifres como um cordeiro, mas falava como um dragão. (Ap 13, 1-2 e 11)

Diferentemente do Antigo Testamento, em que até mesmo da boca de Deus sai um fogo devorador, reserva-se a Satanás, individualizado, a associação com um dragão; e não apenas com qualquer dragão, mas um monstruoso, com sete cabeças e dez chifres. No segundo excerto, as feras (bestas) do Apocalipse mostram-se igualmente assombrosas, e uma característica saliente é a miscelânea de formas animalescas que as constituem, apontando para outro traço estereotípico da representação do demoníaco: a desproporcionalidade, produzida, nesse caso, pela heterogeneidade fisionômica³¹. Destaca-se, ainda, na segunda fera, o falar semelhante ao de um dragão. Apesar de não haver condições para que possamos definir essa hipotética qualidade de voz, é difícil imaginar uma voz suave e harmoniosa saindo do mesmo orifício que expelle chamas.

Eco (2007, p. 90), em sua *História da Feiura*, faz referências a algumas descrições de monstros ligados à prática religiosa. Destacamos a recorrência do caráter animalizado em relação a essas entidades, como no caso do monstro egípcio Ammut: “[...] híbrido de crocodilo, leopardo e hipopótamo, devora os condenados no além-túmulo”. O organizador da obra citada elenca ainda descrições vinculadas ao Cristianismo. Por exemplo, o *Acta Sanctorum* – publicação da Igreja Católica datada do século XVII – pormenoriza o Diabo como “[...] sinistro de olhos, fétido de boca, equino de dentes, lançando chamas da boca, turvo nas goelas, amplo de lábio, espaventoso de voz” (ECO, 2007, p. 93). Hildegarda de Bingen, teóloga e monja beneditina do século XII,

³¹ Em Levítico (Lv 19, 19), podemos encontrar os seguintes mandamentos: “Não juntarás animais de espécies diferentes. Não semearás no teu campo grãos de espécies diferentes. Não usarás roupas tecidas de duas espécies de fios”. A homogeneidade de espécies animais, tipos, categorias, mostra-se como um dos requisitos para a adequação à ordem divina.

descreve uma entidade diabólica, em seu livro de visões *Liber Scivias*, com os seguintes atributos: “olhos de fogo, orelhas como de asno, nariz e boca como de leão, pelos quais enviará aos homens os atos de loucura dos mais criminosos dos fogos, e as vozes mais vergonhosas da contradição” (apud ECO, 2007, p. 186). Novamente, podemos ressaltar a regularidade relativa aos caracteres animalizados, além da supracitada questão da irregularidade das formas, devido à desordenada conjunção entre diferentes espécies animais. Pelo fato de as duas últimas descrições enfatizarem aspectos faciais, a problemática da voz demoníaca entra em cena. Segundo a descrição extraída do *Acta Sanctorum*, a boca diabólica é passagem, ao mesmo tempo, de um odor fétido e de uma voz luxuosa, deslumbrante e imponente, criando certa ambiguidade: o Diabo também é associado a um ser enganador, adepto de disfarces. A voz, nesse sentido, pode camuflar-se, mas não eliminar sua impureza, representada no excerto pelo odor fétido. Algo semelhante ocorre com relação ao imaginário acerca das bruxas; de acordo com Eco (2007, p. 212), a ambiguidade, que recobre uma dissociação entre aparência e essência, é constitutiva dessa personagem: “[...] a respeito de sua feiura, inventou-se que nos sabás infernais elas poderiam se transformar em criaturas de formas atraentes, mas sempre marcadas por traços ambíguos que revelariam a sua feiura interior” (ECO, 2007, p. 212).

O caráter animalizado da representação demoníaca, embora encontre grande parte de sua sustentação em discursos cristãos, é reinterpretado pelo discurso de religiões autodenominadas “satanistas” a partir de uma exploração semântica específica. Anton LaVey (1976, p. 27), norte-americano fundador da Igreja de Satã na década de 1960, assevera: “Satã representa o homem apenas como outro animal, algumas vezes melhor, com mais frequência pior do que aqueles que andam de quatro”³². Na *Bíblia Satânica*, LaVey lida com as representações acerca do Diabo, tentando desestruturá-las. De acordo com ele, o fato de muitas religiões atribuírem características animalescas aos demônios é uma evidência da necessidade que o homem sente de negar que ele é, também, um animal³³. Nessa reinterpretação, podemos dizer que o traço “animalizado” deixa de gerar repulsa, impressão de imperfeição, e passa a ser algo positivo: o homem em direção àquilo que ele é por natureza, sem repressões que freiem seus instintos. O líder da Igreja de Satã resume do seguinte modo esse deslocamento: “O satanismo é uma religião da carne, em vez de ser do espírito” (LAVEY, 1976, p. 92)³⁴. Peter Gilmore (2008, p. 28), atual sacerdote da Igreja de Satã, ao afirmar a existência de Satã enquanto símbolo, e não como entidade individualizada, defende

³² Tradução nossa de: “Satan represents man as just another animal, sometimes better, more often worse than those that walk on all-fours”

³³ “The devils of past religions have always, at least in part, had animal characteristics, evidence of man's constant need to deny that he too is an animal, for to do so would serve a mighty blow to his impoverished ego” (LAVEY, 1976, p. 46).

³⁴ Tradução nossa de: “Satanism is a religion of the flesh, rather than of the spirit”.

que “Satã é um símbolo do homem que vive segundo os ditames de sua natureza orgulhosa e carnal”. Em sua coletânea de textos *Escrituras Satânicas*, é recorrente o emprego da expressão “animais humanos” no lugar de “homens”, recurso que se alinha a esse discurso, segundo o qual “[...] o Satanismo é uma filosofia religiosa que inflexivelmente vê o homem como apenas mais um animal” (GILMORE, 2008, p. 93).

Não podemos deixar de comentar a relativa conformidade do discurso da Igreja de Satã a algumas reflexões de Friedrich Nietzsche, especialmente na obra *O Anticristo*. Nela, o filósofo alemão critica o Cristianismo por reprimir os instintos fundamentais do homem, chegando até mesmo a sugerir uma inversão de valores: “O que um teólogo considerar como verdadeiro deve ser falso: é quase um critério de verdade” (NIETZSCHE, 2004, p. 43). O vício, de acordo com o filósofo, seria qualquer forma de antinatureza, isto é, de negação dos instintos humanos; nessa perspectiva, desprezar os sentidos é o que tornaria um homem corrupto, pois ele estaria fazendo opção pelo que lhe é prejudicial. Nietzsche (2004, p. 47) manifesta no seguinte excerto, de forma mais explícita, a reivindicação do caráter animal do homem: “Já não fazemos descender o homem do “espírito”, da “divindade”, voltamos a colocá-lo entre os animais. [...] O homem é de todos os animais o mais imperfeito, o mais mórbido, o mais perigosamente desviado de seus instintos”.

Relacionando toda essa discussão ao nosso objeto de estudo, é importante salientar que, embora os estereótipos estabeleçam a legitimação de determinados traços aos *ethé* construídos, a interpretação produzida em relação a eles depende fundamentalmente do sistema de restrições peculiar a cada discurso. No *death metal*, há um lugar privilegiado para o “animalizado”, mas isso não significa que se transpõe um sentido vindo, intacto, de outro lugar; antes, deve-se considerar a semântica global em questão, o que implica não a mera identificação de semas, mas uma singular exploração semântica realizada pelo discurso.

2.1.3 A constituição sonora do demoníaco: obscuridade e desproporcionalidade

O Diabo, além de ser “percebido” através da visualização de uma aparência animalizada, também o é por vias auditivas. Cesarius de Heisterbach, doutrinador cristão que viveu no século XIII, afirmava que “não só calamidades, tormentos e doenças, mas também ruídos inesperados – como o farfalhar das folhas e o gemido do vento – devem ser atribuídos a artifícios diabólicos” (NOGUEIRA, 2002, p. 47). É relevante notar que o gemido do vento, penetrante e inesperado, é geralmente associado, no cinema, a cenas de terror e/ou suspense, indicando certas regularidades relativas ao que se considera assustador ou, eventualmente, obra demoníaca.

Na Idade Média, circulavam alguns manuais que serviam para identificar os indivíduos possuídos. É importante observar que determinados elementos atestados como “demoníacos” por padres e exorcistas relacionam-se intimamente ao que o indivíduo em questão produzia, ou não, por meio da voz. Um indivíduo era classificado como possuído:

[...] quando não conseguisse pronunciar o santo nome de Jesus ou de qualquer outro santo, nem cantar os salmos ‘Miserere mei Deus’, ‘Qui habitat’ e outras coisas congêneres; [...] quando se exprimisse em grego, latim ou outro idioma que jamais houvesse aprendido, ou lesse, escrevesse, cantasse musicalmente e realizasse outras coisas que não lhe houvessem sido ensinadas; [...] quando experimentasse dores e sintomas extraordinários, como violentas cólicas nas entradas e partes internas, sensações como vermes, formigas e rãs, a correrem desde a cabeça até o resto do corpo (NOGUEIRA, 2002, p. 57).

O último item assinalado, relativo a dores e sintomas extraordinários, embora não tenha relação direta com a produção da voz, também acarreta uma imagem acerca dos sons que são produzidos pelos indivíduos possuídos. Se estes sentem “violentas cólicas nas entradas”, o que podemos esperar de suas vozes é uma expressão distorcida, agressiva e áspera de pânico. Vale destacar, ainda, o súbito “aprendizado” de diversas línguas jamais faladas pelo indivíduo. Essa caracterização simboliza uma espécie de contraposição entre a natureza divina – pura e marcada pela possibilidade de comunhão – e a natureza diabólica – profana e polifônica, cuja metáfora é a própria multiplicidade das línguas. Tal discussão se associa, também, à relativa resistência da Igreja medieval em aceitar músicas tonais, considerando “puras”, a princípio, apenas as músicas modais, que se mantêm “circulares” em torno de uma tônica fixa (WISNIK, 1989), e, por isso, são constituídas por raras variações melódicas, o que simbolizaria um caminho unidirecional, sem desvios. Por outro lado, as músicas tonais, parâmetro mais difundido no mundo contemporâneo, são, de certo modo, polifônicas, pois nelas há alguns desvios em relação a um centro tonal, e tais desvios podem ser interpretados, em alguns discursos, como um movimento “profano”.

Ainda sobre a questão linguística, Nogueira (2002, p. 62) afirma que:

Ele [o Diabo] e seus comandados conheciam todas as línguas e sempre falavam às suas prováveis vítimas em sua língua nativa. Contudo, possuíam vozes bastante peculiares. Elas soavam ásperas, ou agudas e penetrantes, e eram difíceis de entender, pois eles falavam como se suas bocas estivessem dentro de um barril ou de um jarro, produzindo um efeito oco e abafado.

Em aliança com a suposta desenvoltura interlingüística do demônio, aparecem nesse tipo de descrição referências impressionísticas à qualidade de voz atribuída ao Diabo. O “efeito oco e abafado”, citado pelo historiador, pode ser compreendido como uma antagonização do *ethos* que

se pretendia construir em relação ao homem cristão, principalmente o do evangelizador, que, ao transmitir a palavra de Deus, deve passar uma imagem de clareza, de limpidez, destituindo-se de interferências ou “distorções” da Verdade. Embora os demônios adaptem-se linguisticamente aos alvos de suas tentações, tratar-se-ia de uma comunicação apenas aparente no que concerne à sua transparência, pois o Diabo é aquele que, segundo esse imaginário, sempre age para confundir; por isso, suas vozes peculiares, difíceis de entender. No latim, *diabolus*, ao significar “aquilo que divide” ou “aquele que separa”, opõe-se à noção de símbolo (“aquilo que une”): dois elementos que coincidem em um só (por exemplo, significante e significado). A não coincidência, aquilo que tende à separação, à cisão (entre o que se diz e o que se intenciona), caracterizaria o Diabo, portanto, inclusive no sentido etimológico.

A própria noção de Anticristo reverbera a constituição do *ethos* demoníaco, ou a do *anti-ethos* reivindicado pelo Cristianismo: “Quando o anticristo aparecesse, ele lideraria um exército bárbaro e canibal [grifo nosso]” (NOGUEIRA, 2002, p. 80). Devemos salientar que “bárbaros” foi uma designação criada pelos gregos em referência ao povo persa (e depois reutilizada pelos romanos, referindo-se a povos nômades que ameaçavam o Império Romano), muito em função do idioma com diversos sons que soavam como humanamente estranhos do ponto de vista dos povos “não bárbaros”. Novamente, observamos a questão da língua em destaque. A associação entre o Anticristo e o bárbaro não é de forma alguma aleatória; define-se pela própria qualidade de voz que se imagina para uma enunciação demoníaca, voz essa que, em diferentes aspectos, afasta-se do que é considerado humano e civilizado.

Em relação à suposta qualidade de voz dos “bárbaros”, o filósofo Rousseau (1999, p. 300), especulando acerca da origem das línguas, sugere uma cisão, no âmbito europeu, entre as línguas do sul e as do norte. Ao defender que o temperamento dos povos do norte é caracterizado pela irascibilidade e pela predisposição ao conflito, o autor afirma que “os seus sons mais naturais são os da cólera e das ameaças, e essas vozes sempre se acompanham de articulações fortes, que as tornam ásperas e estridentes”. A língua “harmoniosa e aperfeiçoada”, que teria se originado na Europa meridional, de acordo com o que defende o filósofo, foi perdendo esse caráter, além de certo refinamento nas artes e nas ciências, devido ao contato com os povos do norte da Europa, descritos como “bárbaros” e “ignorantes”: “[...] esses homens grosseiros, engendrados pelo norte, habituaram insensivelmente todos os ouvidos à rudeza de seus órgãos: sua voz, dura e destituída de acentuação, era ruidosa, sem ser sonora” (ROUSSEAU, 1999, p. 328). Embora o demoníaco não esteja em questão no *Ensaio sobre a origem das línguas*, podemos notar que a caracterização da voz é elemento central na definição do que é adverso e prejudicial. A pureza e a harmonia das

línguas do sul, conforme as especulações do autor, encontram oposição no caráter rude, áspero e desacentuado das “nocivas” línguas do norte.

A caracterização da voz também consiste em fator relevante na descrição dos demônios empreendida por Pierre de Lancre (apud NOGUEIRA, 2002, p. 64), inquisidor francês que viveu entre os séculos XVI e XVII:

São mais negros que o breu [...] Seus rostos são muito assustadores, seus olhos afundados e deles saem centelhas, os narizes rebaixados ou muito rombudos, ou muito grossos, ou muito grandes e muito finos, de qualquer modo desproporcionais: as faces muito cadavéricas, as bocas muito grandes e muito abertas, sempre prontas a tragar; os dentes muito grandes e muito agudos; as gargantas muito largas [...] Suas vozes são muito altas, muito doloridas e aborrecidas de se ouvir e somente ouvi-los causa um grande terror.

Em relação ao imaginário sobre o Diabo na Idade Média, além da caracterização da voz (alta, dolorida e aterrorizante), devemos salientar a questão da desproporcionalidade. É a partir desse elemento que se instaura uma considerável parcela da imagem de monstruosidade; afinal, a identificação do “monstro” é recorrentemente associada à falta de proporção entre as partes que constituem um corpo. O demoníaco, nesse sentido, é também o desproporcional, o que foge ao imposto por um padrão “natural”. Esse caráter desproporcional pode ser relacionado, na música, ao trítono, que, nos tempos medievais, ficou conhecido como *diabolus in musica*:

O trítono (ou quarta aumentada, intervalo de três tons que temos, por exemplo, entre o fá e o si ou o dó e o fá sustenido) é baseado numa relação numérica 32/45. Divide a oitava ao meio, e é igual à sua própria inversão: projeta com isso uma forte instabilidade. Foi evitado na música medieval como o próprio *diabolus in musica* (WISNIK, 1989, p. 65).

Na execução dos acordes, geralmente são utilizadas determinadas combinações cujas notas produzem pulsos que se encontram de forma regular e relativamente proporcional. Quando tocamos uma nota qualquer e sua oitava, por exemplo, produzimos um pulso de proporção 1/2, naturalmente “aceitável” para os ouvidos habituados com a música que se costuma ouvir, de um modo geral, na grande mídia. Uma relação 32/45, como a que ocorre no trítono, é, por sua vez, relativamente “desagradável” e, de algum modo, desproporcional para os padrões estabelecidos, que visam a uma sonoridade estável e natural³⁵.

³⁵ Segundo Carreiro e Miranda (2015, p. 127): “[...] não é à toa que, desde Gesualdo (1566-1613) e Monteverdi (1567-1643), uma vasta gama de compositores ocidentais usaram trítonos para representar forças malignas, prática que ainda ecoa, principalmente no cinema. É o que ocorre, por exemplo, no começo do poema sinfônico *Dança Macabra* (1874), de Camille Saint-Saëns, quando um ente sobrenatural (muitas vezes interpretado como

Na Bíblia, a incompatibilidade entre o divino e o desproporcional torna-se manifesta em alguns excertos do Levítico:

Dize a Aarão o seguinte: homem algum de tua linhagem, por todas as gerações, que tiver um defeito corporal, oferecerá o pão de seu Deus. Desse modo, serão excluídos todos aqueles que tiverem uma deformidade: cegos, coxos, mutilados, pessoas de membros desproporcionados, ou tendo uma fratura no pé ou na mão, corcundas ou anões, os que tiverem uma mancha no olho, ou a sarna, um dartro, ou os testículos quebrados. Nenhum homem da descendência de Aarão, o sacerdote, em quem houver alguma deformidade, se chegará para oferecer as ofertas preparadas no fogo; defeito nele há; não se chegará para oferecer o pão do seu Deus. (Lv 21, 17-21).

Todo homem atingido pela lepra terá suas vestes rasgadas e a cabeça descoberta. Cobrirá a barba e clamará: Impuro! Impuro! Enquanto durar o seu mal, ele será impuro. É impuro; habitará só, e a sua habitação será fora do acampamento (Lv 13, 45-46).

Além do ensinamento de que os seres humanos portadores de deficiências físicas não podem participar de uma consagração divina, como observamos no primeiro trecho, assevera-se também que os leprosos devem ser excluídos devido à “impureza” que carregam. Tais excertos corroboram, em convergência com outros discursos aqui apresentados, a “desproporcionalidade”, traço recorrentemente associado a representações que se contrapõem ao “divino”. Vale citar a observação de Muchembled (2001) sobre o suposto membro sexual do Diabo, de acordo com o imaginário sustentado na era medieval: anormalmente grande, o órgão machucaria como se fosse dotado de espinhos, além de seu esperma ser frio.

2.1.4 A voz demoníaca construída pela Bíblia Satânica

Embora significativa parte das representações acerca do Diabo, conforme observamos, tenha se desenvolvido em práticas cristãs de identificação do demônio e de indivíduos possuídos, rituais autointitulados “satânicos” corroboram, com alguns de seus elementos, concepções sobre o modo demoníaco de enunciação. Segundo alguns grimórios, se uma pessoa, ao invocar o Diabo, abandona o ritual, deixando de recitar orações, por exemplo, ela passa a ser assombrada por vozes que “[...] resultam em uma música muito desagradável, tanto porque não se vê quem são os que gritam como pelo fato de que nada têm de humanas” (HIDALGO, 2008, p. 164). Além de um

o diabo) toca várias vezes no violino um tritono (lá – mi bemol) como chamariz para os mortos iniciarem a tal dança da meia-noite”.

tormento causado por sons ditos desagradáveis, destaca-se novamente a atribuição de um caráter animalesco, não humano, à voz de entidades diabólicas.

Com relação às línguas utilizadas em rituais satânicos, torna-se bastante elucidativa a significação adquirida pelo enochiano, cuja fonética, de acordo com Hidalgo (2008, p. 183), “soa como uma mistura entre latim, hebraico e árabe”. Trata-se de uma língua supostamente revelada por anjos a John Dee, mago que viveu no século XVI e foi conselheiro da corte de Elizabeth I. Adequada a um “*ethos demoníaco*”, tal língua aparenta ser polifônica, de certa maneira. Segundo Hidalgo (2008, p. 183), “[...] para o profano, esse idioma tem toda a aparência de uma linguagem sem sentido e ininteligível; por exemplo, *micaolz olptr*, cuja fonética é evidentemente complicada, significa Poderosa Luz”. Portanto, a enunciação demoníaca, mesmo quando representada por discursos ditos satanistas, não deixa de se relacionar com aspectos estereotipados que povoam o imaginário cristão sobre o Diabo.

Embora a Igreja de Satã tente supostamente – leia-se: de acordo com ela própria – fugir dos estereótipos, negando, por exemplo, o caráter antropomórfico de Satã, recomenda, em seus rituais, a utilização do supracitado enochiano, que, segundo a descrição abaixo, extraída da *Bíblia Satânica*, caracteriza-se por qualidades tonais “barbáricas”, além de soar, conforme já adiantamos, como uma mistura de variadas línguas, polifonia que remonta à anarquia semântica atribuída à mensagem diabólica:

A linguagem mágica usada em rituais satânicos é o enochiano, uma língua que se imagina ser mais velha que o sânscrito, com bases gramaticais, sonoras e sintáticas. Assemelha-se ao árabe em alguns sons e ao hebraico e ao latim em outros. Ela apareceu pela primeira vez impressa em 1659 em uma biografia de John Dee, o famoso vidente e astrólogo da corte do século XVI. [...] Em enochiano, o sentido das palavras, combinado com a qualidade das palavras, se unem para criar um padrão de som que pode causar uma enorme reação na atmosfera. As qualidades tonais barbáricas dão a ela um efeito verdadeiramente mágico que não pode ser descrito.³⁶

Em relação à multiplicidade de línguas, é válido destacar a narrativa bíblica da Torre de Babel³⁷. O ideal de configuração mais próximo ao paraíso, a partir de uma possível interpretação

³⁶ Tradução nossa de: “The magical language used in Satanic ritual is Enochian, a language thought to be older than Sanskrit, with a sound grammatical and syntactical bases. It resembles Arabic in some sounds and Hebrew and Latin in others. It first appeared in print in 1659 in a biography of John Dee, the famous Sixteenth Century seer and court astrologer. [...] In Enochian the meaning of the words, combined with the quality of the words, unite to create a pattern of sound which can cause tremendous reaction in the atmosphere. The barbaric tonal qualities of this language give it a truly magical effect which cannot be described”.

³⁷ Toda a terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras. Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Senaar uma planície onde se estabeleceram. E disseram uns aos outros: “Vamos, façamos tijolos e cozamo-los no fogo.” Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em lugar de

dessa passagem, estaria associado à completa homogeneidade linguística: os seres humanos, em todas as partes do mundo, compartilhando uma mesma língua. A heterogeneidade linguística, por sua vez, é consequência de uma desobediência, ou seja, afasta-se do ideal de um mundo pautado pela ordem divina. No âmbito do *death metal*, a propósito, uma metáfora para a multiplicidade de línguas é a própria “falta” de uma língua, engendrada pelo aspecto distorcido da voz gutural: do mesmo modo, trata-se de uma forma de expressão da incomprensibilidade.

2.1.5 *A possessão demoníaca e sua expressão sonora*

Diversas manifestações discursivas ajudaram a constituir, no decorrer da história, uma imagem para o indivíduo possuído, seja por demônios, seja por alguma outra força, como o ódio ou a vingança, que subtrairia desse indivíduo o controle de si. Deve-se ressaltar que muitos desses discursos associam a possessão a alterações físicas nos indivíduos, inclusive no que diz respeito à qualidade de voz, o que justifica a relevância da discussão sobre a emergência da voz gutural em gêneros musicais como o *death metal*.

Em textos bíblicos³⁸, por exemplo, a possessão aparece vinculada à extrema fúria, a um modo de enunciar que recorre a gritos. Além disso, há, em alguns momentos, a associação entre o comportamento demoníaco e a já anteriormente referida questão da animalização:

No outro lado do lago, na terra dos gadarenos, dois possessos de demônios saíram de um cemitério e vieram-lhe ao encontro. Eram *tão furiosos* que pessoa alguma ousava passar por ali. Eis que *se puseram a gritar*: Que tens a ver conosco, Filho de Deus? Vieste aqui para nos atormentar antes do tempo? Havia, não longe dali, uma grande manada de porcos que pastava. Os demônios imploraram a Jesus: Se nos expulsas, *envia-nos para aquela manada de porcos*. Ide, disse-lhes. Eles saíram e entraram nos porcos. Nesse instante toda a manada se precipitou pelo declive escarpado para o lago, e morreu nas águas. (Mt 4, 28-32)

Logo que se foram, apresentaram-lhe um mudo, possuído do demônio. O *demônio foi expulso*, o mudo *falou* e a multidão exclamava com admiração: Jamais se viu algo semelhante em Israel. (Mt 9, 32-33)

argamassa. Depois disseram: “Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos pela face de toda a terra.” Mas o senhor desceu para ver a cidade e a torre que construíram os filhos dos homens. “Eis que são um só povo, disse ele, e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executarem todos os seus empreendimentos. Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem, de sorte que já não se compreendam um ao outro.” (Gn 11, 1-7)

³⁸ Grifos em itálico são nossos.

Depois do pôr-do-sol, todos os que tinham enfermos de diversas moléstias lhos traziam. Impondo-lhes a mão, os sarava. De muitos saíam os demônios, *aos gritos*, dizendo: Tu és o Filho de Deus. (Lc 4, 40-41)

Podemos notar que a possessão é associada a um comportamento que, de uma forma ou de outra, traz consequências para a produção da voz. No segundo excerto, tal consequência é a própria falta da voz. Além disso, muitas das doenças e deficiências humanas já foram concebidas como um castigo divino ou como uma influência demoníaca (como ilustra o trecho do Evangelho de Lucas), e a cura é significativamente revelada pelos gritos dos demônios sendo expulsos dos corpos doentes. Quanto à relação com o traço animalesco, o primeiro excerto narra a transferência de demônios a porcos, relato que, de modo algum, é aleatório, uma vez que, de acordo com o que temos argumentado, existiria certa cristalização da relação entre os demônios e certos animais, principalmente o bode e o cão negro (NOGUEIRA, 2002). No *death metal*, há uma qualidade de voz, congênere à produção gutural (alguns a consideram um tipo de voz gutural), denominada *pig squeal*, expressão que poderia ser traduzida como “guincho de porco”. Trata-se de uma produção que se caracteriza, além de seu aspecto distorcido, por ser mais aguda que o gutural tradicional e pelo fato de empregar uma técnica ingressiva, em que se condiciona a corrente de ar a um trajeto de fora para dentro do corpo, inversamente a produções egressivas. Por meio dessa analogia, não pretendemos insinuar que há uma implicação direta entre a passagem da Bíblia em destaque e o nome de tal técnica, mas afirmar a plausibilidade de se considerar que regularidades associativas como essas ajudam a cimentar certas imagens estereotipadas.

Mesmo após a Idade Média, documentos e manuais ainda circulavam com o objetivo de regulamentar o exorcismo, definindo os sintomas característicos de um indivíduo possuído. Um dos mais importantes é o *Rituale Romanum*, texto da Igreja Católica publicado pelo papa Paulo V em 1614. De acordo com tal documento, abordado por O’ Grady (1991, p. 151-153), um desses sintomas consistia no “[...] uso de uma linguagem desconhecida do paciente – ‘um proferir e saber compreender longos discursos, em idiomas que são desconhecidos da pessoa possessa’”. Além da referência a esse manual, O’ Grady (1991, p. 153) declara que, dentre os indivíduos tidos como possuídos em práticas de exorcismo empreendidas pela Igreja, existem “[...] exemplos de jovens garotas, normalmente caladas e comportadas, que de repente começam a falar com voz masculina, rouca e forte, usando uma linguagem repulsiva e obscena”. Pode-se notar que o aspecto grave e distorcido da voz gutural encontra, nesse parâmetro representativo, alicerce para sua legitimização enquanto modo de enunciação adequado a cenas de fala construídas em canções de *death metal*, alinhado a certos tipos de práticas associadas ao “demoníaco”. Tal imaginário é tão presente que,

se fizermos referência a um dos filmes mais famosos que tematizam a possessão, a caracterização apresentada por O' Grady poderia ter sido extraída de *O exorcista* (1973).

Na penúltima década do século passado, René Laban (1989, p. 53-54), no livro *Musica rock y satanismo*, uma espécie de alerta aos jovens para não ouvirem rock, reforça o imaginário sobre a voz do indivíduo possuído. De acordo com o autor, “[...] a voz também muda. Não tem o mesmo timbre, torna-se grave, ameaçadora ou sardônica, zomba das pessoas mais respeitáveis e apresenta insólitos propósitos eróticos ou escatológicos”³⁹.

Oliva (2007) destaca que, no âmbito do Pentecostalismo contemporâneo, é recorrente a crença de que o Diabo possui intelecto, porém, por ser incorpóreo, necessita do corpo de alguma pessoa. Um dos principais sinais de possessão apontados por essa corrente é a inconsciência, algo que corrobora a associação entre a possessão e a falta de controle. Em seu livro *Prepare-se para a Guerra*, a autora evangélica Rebecca Brown alerta que mesmo os fiéis podem se tornar alvo de demônios, caso haja “brechas” abertas por atos considerados pecaminosos, tais como jogos, sexo e, inclusive, o rock. A participação em centros espíritas também é uma prática comumente citada como uma espécie de gatilho para a possessão. Por outro lado, há forças que “bloqueariam” os demônios: Oliva, ao realizar uma análise sobre as práticas da Igreja Universal do Reino de Deus, cita a aceitação de Jesus como único salvador e a fidelidade relativa aos dízimos e às ofertas. Uma das conclusões do autor é a de que essa instituição tem ocupado o vácuo/silêncio deixado pela Igreja Católica em relação à possessão. Embora as brechas para a possessão sejam estabelecidas por cada instituição, as explicações variam bastante, criando uma impressão de que o fiel nunca estará completamente imune aos demônios. Cáceres (2006, p. 74), também em pesquisa realizada sobre a Igreja Universal do Reino de Deus, chama a atenção para o argumento da hereditariedade: “É comum ouvir nos discursos dos pastores, principalmente durante a sessão do descarrego, que as possessões são herdadas de avós, pais, ou de qualquer parente que tenha um dia caído nas garras do exército do mal”.

Muchembled (2001, p. 85), discorrendo sobre os supostos sinais demoníacos nos corpos humanos, segundo o imaginário da Igreja medieval, se refere a uma marca “deixada pela garra do diabo em um lugar qualquer do corpo, quase sempre à esquerda – pois é seu lado preferido –, muitas vezes escondida nas partes vergonhosas”. A simbologia associada aos lados direito e esquerdo é, a propósito, algo recorrente no embate entre divino e demoníaco. Gilmore (2008, p. 186) explica que a Igreja de Satã, ao propor uma inversão radical em relação a concepções cristãs, organiza-se espacialmente de modo a alinhar-se a esse lado: “como as igrejas cristãs geralmente

³⁹ Tradução nossa de: “La voz también cambia. No tiene el mismo timbre, se vuelve grave, amenazadora o sardónica, se burla de las personas más respetables y presenta insólitos propósitos eróticos o escatológicos”.

tinham os seus altares no leste, para identificá-los com a ascensão mítica do Cristo com o sol nascente, o Dr. LaVey sugeriu que a direção preferida para o altar satânico fosse o oeste, opondo-se de maneira blasfema ao modo cristão”.

2.1.6 Divino e demoníaco: entre a transparência e a obscuridade

O Diabo – enquanto entidade individualizada – e os indivíduos possuídos compartilham determinadas características relativas à linguagem. Até o presente momento, destacamos, a partir dos exemplos, traços como a desproporcionalidade e a animalização. Outro elemento que aparece com frequência nos discursos aos quais recorremos é a obscuridade relacionada à fala demoníaca. Considerando que a voz gutural produz o efeito de ausência de significantes, propomos investigar tal aspecto de forma mais acurada. Isso implica refletir não apenas sobre a caracterização do falar demoníaco, mas também sobre o anti-*ethos* que lhe é correspondente.

Na Bíblia, podemos encontrar diversos trechos em que se sustenta uma representação particular da voz e da palavra frente ao caráter ora divino, ora demoníaco. A clareza, a pureza e a não tortuosidade aliam-se ao conceito de “divino”:

Os caminhos de Deus são perfeitos; a palavra do Senhor é pura. Ele é o escudo de todos os que nele se refugiam (2Sm 22, 31)

A lei do Senhor é perfeita, reconforta a alma; a ordem do Senhor é segura, instrui o simples. Os preceitos do Senhor são retos, deleitam o coração; o mandamento do Senhor é luminoso, esclarece os olhos. (Sl 18, 8-9)

Prestai atenção, pois! Coisas magníficas vos anuncio, de meus lábios só sairão retidão, porque minha boca proclama a verdade e meus lábios detestam a iniquidade. Todas as palavras de minha boca são justas, nelas nada há de falso nem de tortuoso. São claras para os que as entendem e retas para o que chegou à ciência (Pv 8, 6-9).

As palavras do Senhor são palavras sinceras, puras como a prata acrisolada, isenta de ganga, sete vezes depurada (Sm 11, 7).

Como se nota, a palavra divina é caracterizada por esse discurso como dotada de uma retidão indiscutível. A imagem que se constrói nos excertos é a de uma voz que, por sua clareza, alcançaria o ideal da linguagem transparente, isto é, restringiria os sentidos a uma possibilidade única, validada por uma origem irrepreensível. Por outro lado, o desvio em relação aos caminhos de Deus é recorrentemente apresentado como gatilho de um modo de enunciar incompreensível, animalizado, dúvida, incompatível com a palavra de Deus:

Não passes por delator, não caias com embaraço nas armadilhas de tua língua, pois ao ladrão estão reservados a confusão e o arrependimento, à língua dúbia, uma censura severa; ao delator, ódio, inimizade e infâmia (Ec 5, 16-17)

Livrastes meu corpo da perdição, das ciladas da língua injusta, e dos lábios dos forjadores de mentira. Fostes meu apoio contra aqueles que me acusavam. Libertastes-me conforme a extensão da misericórdia de vosso nome, dos rugidos dos animais ferozes, prestes a me devorar (Ec, 51, 3-4)

Por que não compreendeis a minha linguagem? É porque não podeis ouvir a minha palavra. Vós tendes como pai o demônio e quereis fazer os desejos de vosso pai. Ele era homicida desde o princípio e não permaneceu na verdade, porque a verdade não está nele. Quando diz a mentira, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira (Jo 8, 43-44)

Filho do homem, vai até a casa de Israel para lhe transmitir minhas palavras. Não é a um povo de linguagem incompreensível, de linguagem bárbara que te envio, e sim aos israelitas; não é a populações inumeráveis, de idioma incompreensível, de linguajar selvagem, cuja língua não compreenderias: eles te ouviriam, se eu te enviasse a eles; mas a casa de Israel recusará escutar-te, porque eles; não querem atender a mim! Pois, toda a casa de Israel nada mais é do que gente teimosa, de coração insensível (Ez 2, 4-7)

Além da regularidade com que o mal e o Diabo apresentam-se relacionados a um modo de enunciar dúbio e incompatível com a palavra divina, é importante destacarmos que a questão linguística é colocada em cena para certificar a supremacia de um povo – o israelita – como o verdadeiro povo de Deus. Embora a palavra divina seja representada como transparente, apenas certos escolhidos são aptos a interpretá-la, e não os “povos de linguagem bárbara”.

Outro excerto bíblico é bastante esclarecedor com relação ao aspecto da obscuridade, pois põe em relevo a associação entre o alcance do caminho divino e a requerida transparência da linguagem:

Suponhamos, irmãos, que eu fosse ter convosco falando em línguas, de que vos aproveitaria, se minha palavra não vos desse revelação, nem ciência, nem profecia ou doutrina? É o que se dá com os instrumentos inanimados de música, por exemplo a flauta ou a harpa: se não produzirem sons distintos, como se poderá reconhecer a música tocada? Se a trombeta só der sons confusos, quem se preparará para a batalha? Assim também vós: se vossa língua só profere palavras ininteligíveis, como se compreenderá o que dizeis? Sereis como quem fala ao vento. Há no mundo grande quantidade de línguas e todas são comprehensíveis. Porém, se desconhecer o sentido das palavras, serei um estrangeiro para quem me fala e ele será também um estrangeiro para mim (1Co 14, 6-11)

No trecho, predomina um tom didático que, por meio de ilustrações que se fundamentam na distintividade das notas/ dos timbres musicais, ratifica a importância da comprehensibilidade do que se diz e do que se ouve a fim de satisfazer os preceitos de Deus. Podemos afirmar, acerca de nosso breve levantamento de passagens bíblicas, que a maioria dos argumentos desenvolvidos nos trechos citados acaba alegorizando, de certa forma, o famoso preceito dos Evangelhos de que o mal não é o que entra, mas o que sai da boca do homem⁴⁰.

Na doutrina kárdeca, algo semelhante se observa. A qualidade do espírito é revelada, dentre outros fatores, pela linguagem com a qual ele se expressa:

A categoria do Espírito se reconhece por sua linguagem: os verdadeiramente bons e superiores têm-na sempre digna, nobre, lógica, imune de qualquer contradição; ressumbra sabedoria, modéstia, benevolência e a mais pura moral. Além disso, é concisa, clara, sem redundâncias inúteis. Os Espíritos inferiores, ignorantes ou orgulhosos, é que suprem a vacuidade das ideias com abundância de frases. Todo pensamento implicitamente falso, toda máxima contrária à sã moral, todo conselho ridículo, toda expressão grosseira, trivial ou simplesmente frívola, qualquer sinal de malevolência, de presunção ou de arrogância, são indícios incontestáveis da inferioridade de um Espírito (KARDEC, 2005, p. 177-178).

A coincidência de alguns elementos, como a não dubiedade da linguagem dos ditos bons espíritos, nos permite supor que os estereótipos, na medida em que se cristalizam em uma cultura, ultrapassam até mesmo as fronteiras que demarcam as zonas de fala restritas a um ou outro posicionamento no interior de um campo discursivo; nesse caso, o campo religioso. É devido à presença acentuada de tal espécie de representação que o *ethos* recorre a estereótipos para validar a instauração de uma cena de fala particular.

O Protestantismo tradicional, conforme estudo de Oliva (2007, p. 153), sustenta que “[...] o principal modo de ação do Adversário consiste em distorcer doutrinariamente a integridade da palavra de Deus”. Proposições como essa, convergindo com os discursos que estamos abordando, corroboram a cristalização de uma imagem estereotipada para a “voz demoníaca”; embora não se trate necessariamente da caracterização da qualidade de voz, a suposta capacidade de deturpação da palavra divina cria certo efeito de uma fala caótica, meandrosa, não transparente.

Outras passagens bíblicas colocam em evidência a problemática da voz e, de um modo mais amplo, da língua. Segundo o Salmo 63 (Sl 63, 1-5), por exemplo, os malfeitos “aguçam suas línguas como espadas, desferem como flechas palavras envenenadas”. A voz do inimigo é,

⁴⁰ “Ouvi e compreendei. Não é aquilo que entra pela boca que mancha o homem, mas aquilo que sai dele. Eis o que mancha o homem” (Mt 15, 11)

portanto, causadora de riscos aos que a ouvem, sendo o “veneno” a metáfora recorrente dessa condição, conforme observamos no seguinte excerto da Epístola de São Tiago:

Considerai como uma pequena chama pode incendiar uma grande floresta! Também a língua é um fogo, um mundo de iniquidade. A língua está entre os nossos membros e contamina todo o corpo; e sendo inflamada pelo inferno, incendeia o curso da nossa vida. Todas as espécies de feras selvagens, de aves, de répteis e de peixes do mar se domam e têm sido domadas pela espécie humana. A língua, porém, nenhum homem a pode domar. É um mal irrequieto, cheia de veneno mortífero. Bendizemos com ela o Senhor, e com ela amaldiçoamos os homens, feitos à semelhança de Deus. De uma mesma boca procede a bênção e a maldição. Não convém, meus irmãos, que seja assim. Porventura lança uma fonte por uma mesma bica água doce e água amargosa? (Tg 3, 5-11)

No trecho acima, os perigos de uma língua “indomável” e “inflamável” relacionam-se à sua condição dúbia, fonte tanto de bênção como de maldição. Tal condição, entretanto, deve ser abortada, afinal, sugere-se, por meio de uma analogia sinestésica, que de uma mesma bica não pode sair (ou não deve sair), ao mesmo tempo, água doce e água amarga. Enquanto a docilidade é associada à palavra divina, à língua nociva reserva-se o caráter amargo, também suscitado nos Provérbios (Pv 15, 28): “[...] a boca dos maus vomita o mal”. A escolha pelo vomitar no lugar de um verbo *dicendi* mais usual não é aleatória, tendo em vista que reforça, além do amargor, o ruído tortuoso daquilo que provém de uma boca ímpia. Quando, no episódio da crucificação, a multidão responde a Pilatos: “Crucifica-o! Crucifica-o!”, não é qualquer verbo que introduz tal enunciado em algumas traduções da Bíblia: as pessoas “vociferavam”⁴¹.

No Livro da Sabedoria (Sb 18, 9-10), os gritos inimigos são descritos, reverberando as regularidades em análise, como “confusos”. Vale citar, em relação à incompreensibilidade da voz inimiga, o trecho do Evangelho Segundo João (Jo 10, 1-5), no qual se enaltece o reconhecimento da voz do pastor: as ovelhas só o seguem por identificá-lo auditivamente, contrariamente ao que ocorreria com a “voz dos estranhos”⁴². Por analogia, o fiel deve ser levado a duvidar de qualquer influência que não lhe soe “familiar” ou, mais precisamente, que não se alinhe aos princípios do Senhor. O seguinte alerta, proclamado em Eclesiástico, baseia-se em uma lógica semelhante:

⁴¹ “Pilatos, porém, querendo soltar Jesus, falou-lhes de novo, mas eles vociferavam: Crucifica-o! Crucifica-o!” (Lc 23, 20-21).

⁴² Em verdade, em verdade vos digo: quem não entra pela porta no aprisco das ovelhas, mas sobe por outra parte, é ladrão e salteador. Mas quem entra pela porta é o pastor das ovelhas. A este o porteiro abre, e as ovelhas ouvem a sua voz. Ele chama as ovelhas pelo nome e as conduz à pastagem. Depois de conduzir todas as suas ovelhas para fora, vai adiante delas; e as ovelhas seguem-no, pois lhe conhecem a voz. Mas não seguem o estranho; antes fogem dele, porque não conhecem a voz dos estranhos. (Jo 10, 1-5)

Não louves um homem antes que ele tenha falado, pois é assim que se experimentam os humanos. Se procurares a justiça, hás de consegui-la, e dela te revestirás como de um manto de festa. Habitarás com ela, ela te protegerá para sempre; e, no dia do juízo, nela encontrarás apoio. A conversação dos pecadores é odiosa; eles se alegram nas delícias do pecado. Uma linguagem cheia de blasfêmias é horripilante, e sua grosseria fará com que não queiramos ouvi-la. (Ec 27, 8-9; 14-15)

A voz desobediente a Deus, conforme o trecho, não se torna prejudicial meramente por uma questão de “conteúdo”, *grossso modo*. A sua própria aparência é “odiosa” e “horripilante” para certos parâmetros. Nesse sentido, a identificação da palavra inimiga não incide apenas sobre o “que” se fala, mas também sobre o “como” se fala, isto é, sobre algo que lhe dá uma feição incompatível com a docilidade e a pureza da palavra divina: “O louvor não é belo na boca do pecador, porque a sabedoria vem de Deus; o louvor a Deus acompanha a sabedoria, enche a boca fiel, e lhe é inspirada pelo Dominador” (Ec 15, 9-10).

Voltando à ênfase no aspecto de obscuridade da voz “demoníaca”, podemos mencionar o Papa Gregório (apud O’ GRADY, 1991, p. 46), que, no século VI, afirmava: “o Diabo ataca procurando confundir nosso entendimento, impossibilitando nosso julgamento e levando-nos ao desespero”. Dessa forma, a incomprensibilidade não somente é causada por um específico modo de dizer, mas também pelo fato de tal modo de dizer se validar por seu próprio caráter obscuro, impossível de ser compreendido.

Hildegarda de Bingen, monja beneditina já citada neste capítulo, era musicista, além de teóloga. No século XII, ela compôs, dentre outras obras, o auto intitulado *Ordo Virtutum* (Ordem das Virtudes). O seu posicionamento acerca dos tipos de voz “adequados” à música e às peças musicais nos oferece um quadro bastante elucidativo em relação à voz demoníaca. De acordo com estudo de Fassler (2011, p. 374):

Hildegarda se contrapõe a qualquer assunção de que a voz feminina é de alguma maneira tola, de alguma maneira menos valiosa. Em seu panorama sonoro, o ideal é o feminino e, é claro, homens podem se inserir no mundo da canção se eles respeitarem as regras de suas harmonias únicas. Há uma voz masculina, no entanto, que não pode ser integrada, e essa voz é a do Diabo. Ele não pode cantar (como em *Ordo Virtutum*), e quando suas obras são representadas na canção, a voz é frequentemente grave e rosnada⁴³.

⁴³ Tradução nossa de “Hildegard flies in the face of any assumption that the female voice is somehow silly, somehow less worthy. In her sonic landscape, the ideal is female, and yet, of course, men are welcome to join this world of song if they play by the rules of its unique harmonies. There is one masculine voice, however, that cannot join in the game, and that voice is the Devil’s. He cannot sing (as in *Ordo Virtutum*), and when his works are represented in song, the voice is often low and growling”.

Além da parcial interdição da voz demoníaca, a caracterização estabelecida por Bingen é digna de destaque: tal voz produz um som geralmente grave e que se assemelha ao rosnado ou ao rugido (traduções possíveis para a palavra inglesa *growling*). A propósito, trata-se de um recurso constante nas referências à voz do Diabo. Realizando buscas por páginas virtuais, rapidamente podemos encontrar textos como o do pastor Reimar Schulze (2015), que previne: “Não deixe o rugido do Diabo (*growl of the devil*) tomar a sua atenção. Mantenha seu foco no poderoso plano do Senhor”⁴⁴. O pastor Albert Simpson (2015), ao retomar Charles Spurgeon, pregador batista do século XIX, assevera que a “melhor evidência da presença de Deus é o rugido do Diabo (*devil’s growl*)”⁴⁵, sustentando a perspectiva de que ameaças demoníacas sempre podem ser combatidas a partir da aceitação do caminho divino. No que diz respeito à voz empregada no *death metal*, é importante que salientemos a coincidência das nomenclaturas: a “voz gutural” é recorrentemente denominada, em inglês, *growling*; além disso, certos estudos identificam *growl voice* como uma terminologia possível dentre as qualidades de voz, conforme apresentaremos em nosso capítulo acerca da voz gutural.

Na contramão da imagem historicamente constituída sobre a enunciação demoníaca, a constituição estereotípica da enunciação divina revela uma espécie de anti-*ethos* em relação ao que apresentamos na maioria das citações anteriores. Como exemplo, observemos alguns trechos do livro *Técnica Vocal: Princípios para o cantor litúrgico*, no qual a autora delimita um caminho ideal para o cantor alcançar efetivamente a glória divina:

Penso que conseguirá [aprofundar-se até que o espírito se revele] somente após repetir sempre o que deseja comunicar e compartilhar (MOLINARI, 2007, p. 14).

[...] é preciso que signifique algo para nós e que estejamos certos de ser a expressão adequada ao que devemos representar para não cometermos o engano de trocar a cada verso nossa intenção dando margem a outras inúmeras interpretações (MOLINARI, 2007, p. 19).

Assim como em algumas passagens bíblicas, ressalta-se em tais trechos a necessidade de uma comunicação transparente, que não dê margem para o incompreensível ou para o ambíguo. A mensagem deve ser “compartilhada” sem quaisquer ruídos, satisfazendo o ideal de um esquema comunicacional no qual aconteça efetivamente um processo de transmissão entre o enunciador e o

⁴⁴ Tradução nossa de: “Do not let the growl of the devil get your attention. Keep your focus upon the Lord’s mighty plan”.

⁴⁵ Tradução nossa de: “The best evidence of God’s presence is the devil’s growl”.

enunciatário. Trata-se, em outras palavras, da supremacia do símbolo sobre o *diabolus*, isto é, da comunhão, da retidão, sobre a confusão e a incompreensão.

Crystal (1976), ao analisar aspectos suprasegmentais em quatro produções textuais – orações em uníssono, leituras litúrgicas individuais, leituras da Bíblia e sermões – inseridas em práticas de uma igreja católica britânica, observa, dentre outras particularidades, uma tendência ao apagamento de traços que caracterizariam variações significantes de classe e região. Quanto aos aspectos suprasegmentais, a oração em uníssono se caracteriza por tornar turvos certos traços de articulação individual em função de uma “única voz”; o tom é baixo e monótono, com exceção de partes como o *Amém*. Já na leitura litúrgica individual, evita-se qualquer variabilidade prosódica que possa ser sentida como idiossincrática, além de haver certa limitação do alcance tonal e da expressividade corporal, diferentemente dos sermões, em que esses dois últimos aspectos têm um emprego mais diversificado. Novamente, o que emerge discursivamente é a representação de uma enunciação homogeneizante, transparente e sem “desvios”.

2.1.7 Vestígios da representação do demoníaco na literatura e no cinema

É importante frisar que, quando um estereótipo se cristaliza em determinada cultura, ele tende a transcender os limites entre os campos discursivos. Não somente no campo religioso, mas também no artístico-literário, muitos dos caracteres citados neste trabalho se mantêm em relação à representação discursiva do indivíduo possuído e, sobretudo, de sua voz. No romance *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, do escritor português José Saramago (1991, p. 354), há uma passagem em que demônios, possuindo uma pessoa, anunciam a Jesus que ele é filho de Deus:

O possesso revivia-se aos seus pés, a voz dentro dele pronunciara o até hoje impronunciado e calara-se, e nesse instante, Jesus, como quem acabasse de reconhecer-se noutro, sentiu-se, também ele, como que possesso, possesso de uns poderes que o levariam não sabia aonde ou a quê, mas sem dúvida, no fim de tudo, ao túmulo e aos túmulos. [...] Sai desse homem, espírito imundo. Mal o dissera, ergueu-se o coro das vozes diabólicas, umas finas e agudas, outras grossas e roucas, umas suaves como de mulher, outras que pareciam serras a serrar pedra, umas em tom de sarcasmo provocante, outras com humildades falsas de mendigo, umas soberbas, outras de lamúria, umas como de criancinha que aprende a falar, outras que eram só grito de fantasma e gemido de dor.

Além da caracterização extremamente polifônica das vozes diabólicas (finas e agudas, grossas e roucas, infantis, femininas etc.), o excerto, por meio da expressão “pronunciar o até hoje impronunciado”, sintetiza a representação imaginária que a cultura ocidental sustenta em relação

ao modo de enunciar “demoníaco”: os discursos citados neste capítulo convergem repetidamente no que concerne à definição dessa linguagem como insólita, obscura e, de certa forma, impossível (ou de se dizer ou de se apreender).

O estereótipo relativo ao inferno, em extensão ao que temos apresentado, constitui uma cena validada e constantemente reaproveitada em diversos discursos que se propõem a representá-lo. Dante Alighieri (1955, p. 32), em sua *Divina Comédia*, obra produzida no século XIV, realiza uma caracterização não apenas visual, mas, sobretudo, sonora de como seria o inferno, repleto de gemidos, lamentos, gritos; além disso, a multiplicidade de línguas age no sentido de reforçar o teor incompreensível do falar demoníaco.

Por esse ar sem estrelas irrompia/ Soar de prantos, de ais, de altos gemidos:/
Também meu pranto, de os ouvir, corria./ Línguas várias, discursos insofridos,
Lamentos, vozes roucas, de ira os brados,/ Rumor de mãos, de punhos
estorcidos. [...] As desnudadas almas doloroso/ O gesto descorou; dentes
rangeram/ Logo em lhe ouvindo o vozear raivoso.

O funcionamento de estereótipos não se restringe aos campos discursivos fundados em uma organização institucional estabelecida (como o literário ou o religioso). Na fala cotidiana, por meio de provérbios e frases feitas, por exemplo, também emergem representações estereotipadas. Em relação ao tema em estudo, podemos destacar expressões como “que diabos há com ele/ela?” ou “ele/ela está com o diabo!”, que corroboram, em vista dos traços apresentados, o estereótipo acerca do demoníaco.

Ao analisar a prática discursiva do *death metal*, é importante considerar que se trata de um discurso do campo artístico-musical cujo funcionamento, embora estabeleça relações com representações desenvolvidas em discursos religiosos, se pauta em princípios específicos a seu campo. Nos discursos artísticos – como o musical, o literário e o cinematográfico –, o recurso ao demoníaco não se constitui enquanto componente de uma arquitetura de crenças e normas morais impostas aos sujeitos, como ocorreria em um discurso cristão ou satanista. Assistir a um ritual satânico em um filme de terror, por exemplo, não demanda do espectador uma filiação ideológica determinada; o objetivo é outro: provocar sustos, medo, suspense, ou apenas criar elementos para a aparente satisfação de uma curiosidade. Em casos como este, não existe o contato com tal ritual em um âmbito propriamente religioso; o sujeito tem de lidar com cenografias por meio das quais se “preenche” esse imaginário do que vem a ser uma prática satânica.

Com relação ao discurso cinematográfico, citamos anteriormente alguns filmes que, de diferentes formas, ajudaram a legitimar representações sobre o maléfico e sobre o demoníaco. Um dos mais emblemáticos é *O exorcista* (1973), sucesso de audiência dirigido por William Friedkin.

Em estudo que se dedica às representações sonoras do demoníaco no cinema, Carreiro e Miranda (2015) realizam uma minuciosa análise sobre tal filme. Destacamos, a seguir, algumas reflexões desse trabalho que interessam à nossa pesquisa.

Vale salientar, em primeiro lugar, o grande apelo à figura do Diabo como personagem na história do cinema. Em consulta ao Internet Movie Database (IMDB), vasto banco de dados sobre cinema, os autores localizaram o personagem Diabo em 1.565 filmes ou produções de TV, mais que o dobro de aparições do personagem Jesus Cristo, para efeito de comparação. A representação do Diabo segue, de acordo com Schreck (apud CARREIRO; MIRANDA, 2015), duas vertentes principais: ele pode ser exibido como um homem charmoso, envolvente e, às vezes, acrescido de um elemento sombrio, como ocorre em *Coração Satânico* (1985) e *O advogado do Diabo* (1997); ou evocando o arquétipo do monstro, como em produções do gênero horror. No filme analisado pelos pesquisadores, o demônio não se aproxima de uma figura sedutora; ele, pelo contrário, se mostra repulsivo e ameaçador.

A peculiar caracterização da voz em *O exorcista*, segundo Carreiro e Miranda (2015, p. 123), assinalou uma inovação que influenciaria diversos outros filmes nos quais o demoníaco é representado:

Trata-se de um dos primeiros casos cinematográficos, como notou Chion (1999, p. 169), em que a voz foi tratada pela equipe de produção como um efeito sonoro. Em todos os filmes feitos até então que tinham o diabo como personagem, a voz era providenciada pelo próprio ator que interpretava o papel; ainda que imprimisse um sotaque diferente, uma textura excêntrica ou um timbre sinistro, a unidade essencial entre voz e corpo – a sensação de que ambos são uma coisa só, indivisível – era devidamente preservada.

Tratando a voz como efeito sonoro, esse filme teria contribuído para desconstruir, por assim dizer, a relação entre as vozes e os corpos cinematográficos. Os espectadores, conforme explica Chion (apud CARREIRO; MIRANDA, 2015, p. 125), “[...] podiam deixar de encarar a voz como um elemento ‘natural’ que simplesmente saía do corpo”. No filme, a jovem de 12 anos Regan, interpretada pela atriz Linda Blair, começa a apresentar sinais de possessão demoníaca. Para criar esse efeito de possessão, diversas estratégias relacionadas à caracterização da voz foram empreendidas pela equipe de produção:

Durante as filmagens, Linda Blair foi dublada por uma atriz mais velha. Mercedes McCambridge não era apenas uma veterana de prestígio, dona de um Oscar, mas também uma veterana oriunda do rádio. Para emprestar ao personagem o tom gutural, rascante e sobre-humano de voz que o diretor precisava, recorreu a truques elaborados por consultores de fonoaudiologia:

comia ovos crus, fumava cigarros e bebia uísque antes das sessões de gravação (Kermode, 1999). No período de pós-produção, outros sons foram adicionados às falas do personagem: sussurros quase inaudíveis, trechos de frases faladas por outros atores de trás para frente e/ou com a velocidade de reprodução reduzida, além de gritos de porcos sendo abatidos e rugidos de leões. (CARREIRO; MIRANDA, 2015, p. 124).

É válido destacar que tais recursos produzem efeitos que remetem aos traços que temos atribuído ao estereótipo do demoníaco. A voz da personagem possuída é animalizada, visto que é atravessada por rugidos de leões e gritos de porcos; e é obscura, sendo constituída por sussurros quase inaudíveis e frases reproduzidas de trás para frente. Toda essa diversidade de fontes vocais evoca, ainda, o traço “desproporcionalidade”: o resultado obtido não é o de uma fala harmônica e homogênea. Ademais, a própria qualidade de voz almejada para a dubladora principal deveria se caracterizar como gutural, áspera, desagradável aos ouvidos. Levando em consideração que essas características possibilitam interpretações “legítimas” para a representação do que é demoníaco, os padrões de voz e de música arquitetados em *O exorcista* tornaram-se referências importantes para outras produções cinematográficas que se propõem a representar o Diabo; vozes duplicadas, guturais, graves, invertidas, expressando-se em línguas diversas etc., são alguns dos recursos mais requisitados.

Em uma das cenas do filme, o padre responsável pelo exorcismo analisa a gravação da voz da menina por meio de um aparelho. Na gravação em questão, são encontrados “[...] diálogos falados de trás para frente, e que parecem sair da garganta de pessoas distintas, inclusive homens” (CARREIRO; MIRANDA, 2015, p. 126). Os autores esclarecem que esse recurso funciona, no plano diegético, como uma prova material da possessão diabólica; já no plano narrativo, o que se sugere ao espectador é um efeito de repulsa e medo diante do insólito e inexplicável.

Além dos efeitos relacionados à voz, Carreiro e Miranda (2015, p. 127) analisam a trilha sonora de *O exorcista*. De acordo com os autores, a música tida como demoníaca no decorrer dos tempos varia “desde as trombetas e os tambores das portas do inferno, as liras e as flautas de anjos caídos, violinos virtuosísticos, órgãos e sinos majestosos, vozes graves e guturais, timbres etéreos, trinados, dissonâncias, reverberações e cacofonias variadas”. No contexto cinematográfico, alguns conhecidos “clichês”, nas palavras dos pesquisadores, são revisitados, a fim de que sejam criadas atmosferas sinistras e sobrenaturais: dentre elas, estão a “[...] desestabilização da tonalidade, uma fragmentação ou dissolução melódica, uma tessitura instrumental (ou vocal) explorada em limites extremos e ruidosos, bem como efeitos como trêmulos, glissandos, clusters” (ibidem, p. 128). Em relação à trilha sonora de *O exorcista*, podemos destacar *Threnody I: night of the electric insects*, de George Crumb, e o famoso tema *Tubular Bells*, de Mike Oldfield. A peça de Crumb, segundo

a análise de Carreiro e Miranda (2015), provoca um efeito de desconforto devido à combinação entre um quarteto de cordas e eventuais sons de objetos, como copos de cristal. Na cena em que a música é incluída, cordas ásperas são ouvidas em registros extremos e dissonantes, enquanto o exorcista espanta-se com a inscrição “*help me*” cravada no abdômen da menina possuída. Já em relação à característica circular de *Tubular Bells*, os autores do artigo a associam a uma atmosfera ritualística; o tema é repetido incessantemente, com variações pontuais (aos poucos um único timbre de teclado vai se duplicando e posteriormente ganha o acompanhamento do baixo), o que gera um progressivo clima de apreensão no momento em que a mãe de Regan avista pela primeira vez o exorcista que assistiria sua filha.

Carreiro e Miranda (2015) explicam, na conclusão do artigo, que os elementos sonoros abordados, embora possam se valer de certos “clichês” relacionados ao maléfico, não se conectam necessariamente à materialização do Diabo na tela. Eles podem indicar algo mais abrangente: por exemplo, as angústias e temores dos personagens diante do desconhecido. Outra consideração dos autores diz respeito a um possível enfraquecimento de elementos estereotipados com o passar dos tempos: “[...] tal conchavo desenfreado, quer seja com as vozes múltiplas ou com o tom musical minimalista, tende a cobrar seu preço. Ao maléfico, portanto, talvez seja chegada a hora de novos disfarces” (CARREIRO, MIRANDA, 2015, p. 132). Comentamos, no início deste capítulo, que as representações sobre o demoníaco adquirem ressignificações ao longo da história. A aptidão do Diabo a disfarces, aliada a um caráter sorrateiro e enganador, parece constituir, entretanto, um dos elementos mais perenes, como insinuam os autores.

2.1.8 *O rock: acusações de vínculo com o “demoníaco”*

No âmbito da música contemporânea, são frequentes certas associações entre o *rock* e o demoníaco. Desde o começo de sua popularização, discursos vários proclamaram tal gênero como um inimigo da boa moral, depravador da juventude. O próximo capítulo desta tese será dedicado à caracterização do *death metal*, bem como de suas regularidades enunciativas; exploraremos, com bastante ênfase, o modo como esse discurso estabelece relações com determinada concepção de demoníaco. Antes, no entanto, como uma espécie de preparativo para essa discussão, decidimos apresentar, no encerramento do presente capítulo, alguns discursos que acusam o rock de ligações demoníacas. O crucial, neste momento, é atentar para as justificativas que mais recorrentemente fundamentam tais acusações.

Na revista Catolicismo – dirigida por Brito Filho (2015) –, podemos encontrar um artigo intitulado *Revolução “Rock”: porta aberta para o satanismo*. Grande parte de sua argumentação se baseia no caráter “anárquico” e “animalizado” inerente a esse gênero:

O *rock-and-roll*, como todo acontecimento sociocultural revolucionário, não nasceu de geração espontânea. Foi elaborado sob cuidados extremos em “laboratórios”, com a finalidade de tentar quebrar, através da música, a estrutura da alma humana e decretar o império anárquico dos sentidos sobre a inteligência e a vontade. Essa animalização do homem remetê-lo-ia para um estilo de vida tribal, na qual o demônio, adorado por todos, seria o senhor.

A animalização, ou “anarquia dos sentidos sobre a inteligência”, ganha reverberação em críticas que o artigo insinua em relação a um dos primeiros cantores de rock, Elvis Presley, cuja atitude é considerada “chocante”: balançar os quadris e gemer, sugerindo o próprio ato sexual. Constrói-se uma lógica segundo a qual o rock, desde as suas mais longínquas raízes, se pauta na animalização do homem, representada no exemplo pela libertinagem sexual.

O texto ainda traz comentários do líder intelectual católico Plínio Corrêa de Oliveira. Sobre a 1^a edição do festival Rock in Rio, ocorrida em 1985, que se refere aos artistas e público como “bandos fétidos, malucos soltos por uma terra também amalucada” (apud BRITO FILHO, 2015). O termo “bando”, no movimento de constituição de uma imagem animalizada, não pode ser concebido como recurso acidental, aleatório. Embora, em contextos bem definidos, tal palavra possa designar um conjunto de pessoas, ela remete ao coletivo de animais, sobretudo de pássaros. Também não é sem propósito a referência a “malucos” e à “terra amalucada”, visto que a suposta privação de um pensamento racional, da mesma forma, animalizaria o indivíduo.

René Laban (1989, p. 48), autor já citado nesta tese, é incisivo em suas críticas ao rock. Para ele, o espaço dado ao gênero musical é indício de uma sociedade em decadência: “Estamos tão cegos e nossa sensibilidade musical tão desgastada e perturbada que chegamos a gostar de gritos desconexos e arrítmicos vociferados por seres tão horrendos que espantariam qualquer selvagem”⁴⁶. O autor condena o rock devido à suposta ligação dessa música com as artimanhas demoníacas: “[...] A *mise-en-scène*, os gritos, as expressões grotescas que apresentam em público muitos dos grupos de rock, sejam ou não conscientemente satânicos, concordam alarmantemente com sintomas da possessão diabólica”⁴⁷ (LABAN, 1989, p. 51-52). Nessa perspectiva, a relação

⁴⁶ Tradução nossa de “estamos tan ciegos y nuestra sensibilidad musical tan desgastada y atontada que nos llegan a gustar los alaridos inconexos y arrítmicos vociferados por seres tan horrendos que harían huir a cualquier salvaje”.

⁴⁷ Tradução nossa de: “La mise en scéne, los alaridos, las expresiones grotescas que presentan en público muchos de los grupos de Rock, sean o no conscientemente satánicos, concuerdan alarmantemente con los síntomas de la posesión diabólica”.

entre o rock e o demoníaco seria algo que vai além da eventual assunção de uma crença satânica por parte dos artistas/bandas; ela se constituiria devido às próprias formas de expressão peculiares ao gênero musical.

O pregador cristão John Blanchard é autor de diversos livros acerca da fé cristã. Em um deles, cujo título foi traduzido pela Editora Fiel da Missão Evangélica Literária como *Rock in... Igreja!?*, o autor se propõe a ajudar os cristãos a colocarem de lado os preconceitos, analisando o assunto com embasamento bíblico para, aí sim, agirem baseados em obediência por fé. O tom condescendente da introdução logo é abandonado na continuidade do livro, pois Blanchard (1993) defende incisivamente que não há possibilidade alguma de comunhão entre o rock e a pregação da palavra do Senhor⁴⁸. O evangelista Bob Larson, citado na obra, como posicionamento assumido, afirma: “É bem provável que qualquer pessoa que já tenha dançado música rock durante uma boa quantidade de horas tenha se postado debaixo da influência opressiva, obsessiva ou possessiva de demônios” (apud BLANCHARD, 1993, p. 63).

Os primórdios do rock são, para Blanchard, indícios de que o gênero não traz em sua constituição elementos positivos. Em relação ao parentesco entre rock e blues, por exemplo, o autor comenta que grande parcela dos cantores de blues rejeitou a fé cristã, suposto elemento de uma cultura branca hostil. Como um dos resultados, significativa era a ênfase de tais artistas nos prazeres carnais deste mundo, inclusive, “no gozo do sexo ilícito”. Uma das críticas desse autor ao rock é justamente relativa às fortes conotações sexuais que supostamente esse gênero carrega. Para sustentar tal argumento, Blanchard (1993, p. 28), além de condenar movimentos “sensuais” de Jimi Hendrix com sua guitarra, recorre à biografia dos artistas ligados ao rock, criticando, por exemplo, as opções sexuais de David Bowie e Freddie Mercury. Em um outro momento, afirma, de modo genérico: “A maioria desses roqueiros tem cometido adultério, fornicação, lesbianismo, homossexualidade ou alguma outra forma de depravação sexual”. O autor ainda se dirige ao leitor para advertir que deixou de citar vários outros exemplos por serem demasiadamente “revoltantes e sórdidos”.

De acordo com Blanchard (1993, p. 37), “[...] a expressão [Rock’n’roll] em si parece ter nascido nas comunidades de favelados negros norte-americanos ao final da 2ª Guerra Mundial, onde era usada como gíria para descrever fornicação”. A argumentação adotada pelo pregador, conforme se observa, recorre, inclusive, a uma espécie de etimologia popular da expressão que dá nome ao gênero musical, a fim de reforçar o teor sexual. Para possíveis interpretações, a própria proveniência marginalizada – comunidades de negros norte-americanos favelados – pode gerar

⁴⁸ No capítulo em que focalizaremos o *death metal* cristão, voltaremos a citar Blanchard (1993).

certo efeito de negativização. Por não termos condições de saber se essa menção à questão racial consiste em parte “prevista” da argumentação do autor, o que se conclui, basicamente, é a ênfase na animalização do homem, sob a forma de uma sexualidade “depravada”, enquanto indício de afastamento em relação ao divino.

No decorrer de seu livro, Blanchard (1993) procura delimitar os elementos musicais do *rock* que são prejudiciais e/ou perversos. Um dos ingredientes fundamentais do gênero seria a repetição constante, que supostamente produziria efeitos hipnóticos. Segundo adverte o pregador, qualquer meio de apresentação que induza à perda do autocontrole é perigoso. Outro elemento seria o “batido inebriante”, nas palavras do autor, que propicia o perigo de uma reação leviana e impensada, tendo em vista que “[...] o enfoque da comunicação torna-se primariamente físico e, frequentemente, sexual” (BLANCHARD, 1993, p. 18). O alto volume – geralmente associado à audição do *rock* – constituiria mais um gatilho para o efeito hipnótico, além de causar danos aos ouvidos.

O traço “obscuridade”, que, conforme temos apontado, constitui o estereótipo acerca do demoníaco, é mote para outro argumento apresentado por Blanchard (1993, p. 22):

Dois músicos muito competentes que fazem parte do cenário evangélico de música pop fizeram a seguinte colocação, quando por nós entrevistados: ‘O maior problema da música rock é o nível de ruído. As palavras são frequentemente inaudíveis, e mesmo que fossem audíveis, as verdades nelas contidas seriam fatalmente negligenciadas’.

A ininteligibilidade das palavras opõe-se à transparência reivindicada pela mensagem de evangelização. Além disso, tais dizeres tortuosos abririam portas para “associações íntimas com o oculto”. Blanchard (1993, p. 59) cita ainda possíveis “[...] mensagens subliminares inseridas nas gravações em velocidades baixas, em velocidades superaltas, ou através da gravação em rotação contrária, um recurso através do qual o conteúdo é inserido de tal forma que só se torna inteligível quando tocado em rotação contrária”. A suposta capacidade do *rock* de “alienar” um indivíduo sorrateiramente já foi levada às últimas consequências em situações que envolveram os tribunais. Muchembled (2001) menciona um dos casos mais famosos, o da banda britânica de *heavy metal* Judas Priest, que, na década de 1980, foi acusada de incitar o suicídio de um fã norte-americano por meio de mensagens subliminares em suas canções.

Blanchard (1993) aponta outros dois elementos que “demonizariam” o *rock*: o caráter de blasfêmia e a apologia à violência. O autor cita, por exemplo, o cantor Alice Cooper e sua suposta prática de matar galinhas no meio de seus espetáculos. Outra menção é referente a Mick Jagger, vocalista da banda Rolling Stones, que, de acordo com a investigação realizada pelo pregador,

teria dado a seguinte declaração à imprensa: “Nosso conjunto é um conjunto com ódio embutido. Comunicamos à audiência agressão e frustração tanto de maneira musical quanto visual” (apud BLANCHARD, 1993, p. 70).

Os exemplos apresentados por Blanchard, conforme notamos, se esforçam para fornecer um quadro comprobatório aparentemente coerente à argumentação por ele desenvolvida. Para um analista do discurso, no entanto, não importa questionar se as mensagens de uma banda são ou não “realmente” demoníacas e prejudiciais, se os músicos encontram-se ou não influenciados pelo Diabo. O objetivo deste trabalho afasta-se suficientemente dessa espécie de preocupação: o que se questiona é como o modo de enunciação peculiar ao *death metal* tende a produzir o efeito de um *ethos* legitimado pelas representações estereotipadas do demoníaco.

É preciso ressaltar ainda outra questão: apesar de Blanchard estabelecer uma rivalização entre um discurso do campo religioso e um discurso do campo artístico-musical, o funcionamento de cada campo implica diferentes formas de gerenciamento discursivo. Quando enuncia *Carnage in the Temple of Damned* – Carnificina no templo do amaldiçoado – no título de uma canção, a banda de *death metal* Deicide não inaugura propriamente um ritual satânico, validado enquanto prática religiosa; em vez disso, a “atmosfera satânica” é produzida como elemento integrante de uma cenografia que, por sua vez, se sujeita ao funcionamento específico do campo discursivo em que se insere: o artístico-musical. Será, pois, com base em assunções como essa que realizaremos, no capítulo seguinte, uma caracterização do *death metal* e de suas regularidades enunciativas.

2.2 Caracterização e regularidades enunciativas do *death metal*

De acordo com a base teórica adotada neste trabalho, para que uma formação discursiva seja caracterizada, é indispensável que o analista considere a organização dos grupos aos quais ela se encontra associada. O que se propõe não é uma dissociação entre o “interior” e o “exterior” de um discurso; trata-se, em vez disso, da assunção de que há uma inextrincabilidade entre os modos de organização dos homens e de seus discursos. A *comunidade discursiva*, nessa perspectiva, é postulada por Maingueneau como uma noção solidária à de *formação discursiva*⁴⁹.

Na obra *Gênese dos discursos*, é possível encontrar uma espécie de embrião da noção de comunidade discursiva, sobretudo quando o teórico discorre sobre a relação entre os discursos e as instituições. Conforme Maingueneau (2008a, p. 119) esclarece, “a passagem de um discurso a outro é acompanhada de uma mudança na estrutura e no funcionamento dos grupos que gerem esses discursos”. Isso significa assumir que não é suficiente definir formações discursivas a partir de aspectos meramente “textuais”. A prática discursiva envolve algo mais amplo:

A noção de “prática discursiva” integra, pois, esses dois elementos: por um lado, a formação discursiva, por outro, o que chamaremos de comunidade discursiva, isto é, o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva. A “comunidade discursiva” não deve ser entendida de forma excessivamente restritiva: ela não remete unicamente aos grupos (instituições e relações entre agentes), mas também a tudo que esses grupos implicam no plano da organização material e modos de vida (MAINGUENEAU, 1997, p. 56).

Nesse quadro teórico, é precipitado estabelecer uma simples correspondência entre a comunidade discursiva e um “conjunto de indivíduos”, pois o que se coloca em questão não é o caráter biográfico ou puramente sociológico daqueles que integram o grupo, e sim o modo como a inscrição dos sujeitos em determinado posicionamento implica certas formas de existência e de organização no interior da sociedade. A fim de se contrapor a uma concepção que associaria esse funcionamento a um fator externo ao discurso, Maingueneau (2008 b, p. 142-143) assevera que as comunidades discursivas designam “[...] grupos que existem somente pela e na enunciação de textos que eles produzem e fazem circular”. Isso significa que tais grupos não “precedem” nem “sucedem” os discursos; a própria organização engendrada por eles é parte constitutiva de uma semântica global específica. A comunidade discursiva, portanto, não pode ser concebida como

⁴⁹ Tal como definida em *Gênese dos discursos* (2008a).

“um agrupamento fortuito de ‘porta-vozes’” (MAINGUENEAU, 1997, p. 54), visto que o próprio espaço da enunciação está longe de ser um suporte contingencial.

Uma das problemáticas relativas à comunidade discursiva diz respeito à “população” de sujeitos que ela abarcaria. Maingueneau (2008b) não oferece uma resposta definitiva; contudo, questiona se ela deve incluir apenas os produtores de textos ou se pode se estender a todos que, de alguma forma, participam da elaboração e da difusão do discurso. No caso de discursos do campo artístico-musical, a segunda alternativa se mostra como a mais plausível. Para que empreendamos uma análise do *death metal* enquanto discurso, não basta descrever regularidades enunciativas presentes nas canções do gênero; é necessário considerar o modo como os materiais gráficos, os recursos de divulgação, a dinâmica dos espetáculos musicais, as atitudes do público, dentre outros elementos, corroboram a semântica global instaurada pelo discurso. A prática discursiva, portanto, envolve muito mais que os chamados “produtores” do discurso; além da banda, os agentes dessa prática são os fãs, os profissionais de *marketing*, os artistas gráficos etc. A própria elaboração teórica de Maingueneau acerca do *ethos* já prevê tal configuração, na medida em que destaca a *incorporação*, por parte dos enunciatários, de certos esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar, do ponto de vista das representações imaginárias dos enunciadores, com o mundo.

Esse preâmbulo de cunho teórico anuncia o propósito deste capítulo: se nos propomos a caracterizar as regularidades enunciativas do *death metal*, além de nos referirmos às produções textuais que emergem desse discurso, é necessário discorrer sobre os aspectos que caracterizam suas formas de existência na sociedade e, mais restritamente, no interior do campo artístico-musical. Para esse fim, diversos serão os materiais analisados. Inicialmente, faremos referência a algumas, raras, abordagens acadêmicas do gênero musical em questão – grande parte delas constituída por pesquisas etnográficas e/ou inseridas no campo da Sociologia. Levaremos em consideração também sete documentários sobre o *death metal*; eles contribuirão, dentre outros fatores, para que possamos associar entrevistas concedidas pelos participantes dessa comunidade à delinearção de um específico posicionamento discursivo. Além desse trajeto, analisaremos certas produções – como capas de álbuns, logotipos e *flyers* de eventos (constituídas, dessa forma, por diferentes semioses) – desse discurso, sem que deixemos de estabelecer relações possíveis com o estereótipo que caracterizamos no capítulo anterior.

Em um dos documentários acerca do tema⁵⁰, Nergal – pseudônimo de Adam Darski –, vocalista da banda de *death/black metal* polonesa Behemoth, quando entrevistado no estúdio em que gravava os vocais para um álbum de sua banda, afirma que costuma comer cereais de milho com uma espécie de calda doce (*corn flakes with sweet syrup*) e que isso contribuiria, de alguma forma, para a manutenção da qualidade de voz que ele intenciona alcançar. Depois, com um tom notadamente jocoso, diz: *I guess it may ruin my reputation* (Acho que isso pode arruinar minha reputação). Um comentário como esse pode parecer insignificante; todavia, do ponto de vista da construção de uma imagem para os sujeitos enunciadores do *death metal* e, de forma mais ampla, do metal extremo, seus efeitos devem ser destacados. Afinal, como se constituiria esse *ethos* que, peculiarmente, se apresenta incompatível em relação a uma singela refeição matinal? Algumas considerações sobre a história e a caracterização do *death metal* podem nos ajudar a compreender essa imagem como elemento de uma semântica global mais ampla.

2.2.1 Apontamentos históricos sobre o *death metal*

O *death metal* é uma vertente do *heavy metal*, gênero musical cujo surgimento se deu entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970. No âmbito do rock, esse período ficou marcado pela separação dos Beatles e pela morte precoce de alguns ícones da geração “paz e amor” sessentista, como Janis Joplin e Jimi Hendrix. Preenchendo, de certo modo, esse vácuo, bandas inglesas como Black Sabbath, Led Zeppelin e Deep Purple começam a explorar cada vez mais a distorção das guitarras, abordando em muitas das suas canções temáticas sombrias e/ou místicas. Do outro lado do Atlântico, bandas norte-americanas como Kiss e Alice Cooper também produziam uma sonoridade com aspectos semelhantes, de uma forma, inclusive, mais teatralizada: Alice Cooper, por exemplo, além de levar cobras vivas ao palco, simulava (e até hoje simula), em seus espetáculos, diversos tipos de morte – por cadeira elétrica, guilhotina etc. Apesar da grande importância das bandas citadas, muito do que hoje se identifica como *heavy metal*, pelo menos o “tradicional”, está ligado, sobretudo a partir da década de 1980, ao que se convencionou chamar “New Wave of British Heavy Metal”, cujo principal expoente foi o Iron Maiden; outras bandas, tais como o Saxon, o Motörhead e o Judas Priest, tiveram grande contribuição na constituição da sonoridade do *heavy metal*.

Em pesquisa ao dicionário Oxford relativa às várias acepções do termo *heavy metal* no decorrer da história, Walser (1993) assinala que, no século XIX, a expressão era empregada em

⁵⁰ *The art of growling* (produzido pelo canal de youtube Warmcoldsuffer). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=buuiv2K4BVU>. Acesso em 20 jan. 2016.

referência a grandes armas e canhões, além de denotar certos elementos e compostos tóxicos no âmbito da metalurgia e da química. Devido a esse e a outros fatores, o autor argumenta que tal gênero musical constrói uma imagem de força e de poder.

Os próprios nomes das bandas fazem alusões ao poder elétrico ou mecânico (AC/DC, Motörhead), a animais perigosos (Ratt, Scorpions), a pessoas potencialmente perigosas (Quiet Riot, Twisted Sister), à blasfêmia e ao misticismo (Black Sabbath, Blue Öyster Cult, Judas Priest) ou ao terror e à morte (Megadeth, Anthrax, Poison). Nomes “antipoderosos”, como Cinderella e Kiss, seriam uma espécie de transgressão à convenção; nesses casos, a imagem de poder residiria no próprio ato da transgressão. Mais adiante, ainda no presente capítulo, realizaremos uma análise semelhante a partir dos nomes das bandas de *death metal*, tendo em vista que são elementos importantes para a constituição da semântica global desse discurso.

Foi apenas na década de 1980 que o chamado “metal extremo” – expressão que abarca subgêneros como *thrash metal*, *death metal* e *black metal* – se desenvolveu. Essa emergência se define, de acordo com Dunn (2004), como uma espécie de resposta à crescente inserção do *heavy metal* na grande mídia, inclusive com alguns artistas do gênero flertando com a música *pop*. O metal extremo, nesse contexto, posiciona-se ao lado do chamado *underground*, isto é, reivindica uma essência artística que foge, por assim dizer, a padrões impostos pelos meios de comunicação em massa, postura que converge com o “semelhante” atópico desse discurso. Bandas de *thrash metal*, como Metallica, Slayer e Exodus, adicionaram mais rapidez e agressividade à sonoridade típica do *heavy metal*, trazendo algumas influências do *punk* e do *hardcore*. Por sua vez, o *black metal*, desenvolvido principalmente na Escandinávia, começou a explorar, de maneira muito mais explícita, a iconografia e as temáticas satanistas e anticristãs, com uma sonoridade caracterizada, dentre outros aspectos, por vocais “rasgados” e agudos (*shrieked vocals*), guitarras extremamente distorcidas, palhetadas com o emprego de *tremolo*, e muitas vezes a abdicação da qualidade na gravação, resultando em um som “cru” e “sujo”.

O *death metal*, bastante influenciado pelo *thrash metal*, conduz ainda mais ao extremo a “agressividade”, tanto a sonora quanto a lírica. Dunn (2004, p. 107) o define como “[...] uma das mais agressivas, técnicas e viscerais formas de música”⁵¹. Dentre as características distintivas desse gênero estão a voz gutural, guitarras bastante distorcidas afinadas em tons mais baixos, *riffs* de guitarra que se valem de harmônicos artificiais e *palm-muting* – técnica de abafamento das cordas –, além de velocidade no bumbo-duplo da bateria e técnicas como o *blast-beat* (também chamada de “metranca”), em que baquetadas extremamente rápidas são executadas na caixa e no

⁵¹ Tradução nossa de: “Death metal is widely regarded as one of the most aggressive, technical, and visceral forms of music”.

chimbal. Conforme explica Harris (2007, p. 3), no *death metal*, “[...] os vocais se tornaram cada vez menos inteligíveis, a composição das canções se tornou mais complexa e os *riffs* de guitarra soavam cada vez mais austeros e ‘obscuros’”⁵² com relação ao *thrash metal*. Ainda segundo o autor, as letras são decifráveis somente com o auxílio dos encartes.

Conforme adiantamos em capítulos anteriores desta tese, as letras das canções de *death metal* recorrentemente abordam imagens repulsivas, violência explícita, morte, satanismo etc. Enquanto as letras de algumas das bandas *thrash metal* chegavam a explorar temas mais diversos, como problemas sociais, “as primeiras bandas de *death metal* de Tampa [Flórida] mergulharam profundamente no cruel e no horrífico” (DUNN, 2004, p. 113)⁵³.

De acordo com Dunn (2004) e Purcell (2003), o termo *death metal* foi cunhado pelos membros da banda suíça Hellhammer, que, embora não seja conhecida como a principal banda precursora do gênero, lançou em 1983 um fanzine (revista editada por fãs) cujo nome era *Death Metal*. No ano seguinte, a banda norte-americana Possessed lançou seu álbum-demo, intitulado, também, *Death Metal*. Foi nos Estados Unidos, a propósito, que esse gênero se difundiu, em seu início, de forma significativa. Um dos grupos mais influentes em relação à sonoridade do *death metal*, Mantas, que posteriormente viria a se chamar Death, também havia lançado seu primeiro álbum-demo, *Death by Metal*, em 1984.

Entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990, dois distantes locais se consolidaram como os centros mais importantes no âmbito do *death metal*: a cidade de Tampa, localizada na Flórida, Estados Unidos, onde surgiram bandas como Obituary, Cannibal Corpse, Death, Morbid Angel e Deicide; e a cidade de Gotemburgo, localizada na Suécia, berço de bandas como Entombed, Dismember e Unleashed. Dunn (2004), em seu estudo, nos apresenta a resposta dada por um fã do gênero acerca do suposto motivo pelo qual essas duas localidades tão distantes concentraram parte significativa das produções iniciais do *death metal*; conforme o entrevistado, “é a temperatura: quente à beça, frio à beça”⁵⁴. O autor, possivelmente inspirado por tal resposta, intitulou o artigo a que estamos fazendo referência como *Lands of fire and ice: an exploration of death metal scenes*. Embora admitamos o caráter especulativo da afirmação em questão, pode-se afirmar que ela corrobora certa representação imaginária em relação às “condições propícias” de emergência do *death metal*. Do mesmo modo que as letras são mais “agressivas” à grande mídia e as guitarras mais distorcidas que em outras vertentes, as próprias localidades em que o gênero se

⁵² Tradução nossa de: “Vocals became less and less intelligible, songwriting became more complex and guitar ‘riffs’ (chord sequences) sounded increasingly austere and ‘dark’”.

⁵³ Tradução nossa de: “[...] the early death metal bands from Tampa delved deep into the grim and horrific”.

⁵⁴ Tradução nossa de: “It’s the weather: really hot, really cold”

concentra “necessitam”, a partir dessa representação, de um teor extremo – no caso, a temperatura – que justifique tal produção.

É importante destacar que o *death metal* não se manteve homogêneo, seja de um ponto de vista sonoro, seja de um ponto de vista lírico. Os estudiosos que o pesquisam diferenciam, por exemplo, o *death metal* norte-americano e o *death metal* sueco. O último aliou a agressividade peculiar de bandas norte-americanas a características melódicas que provinham do *heavy metal* europeu. No que diz respeito às temáticas, as bandas suecas começaram a abordar, além de temas horroríficos, algumas questões sociais e psicológicas, como a corrupção e o desespero. Segundo Dunn (2004, p. 107), “[...] tais artistas adotaram muitos dos atributos do som precursor de Tampa (vocais guturais e graves, guitarra afinada em tons baixos, bateria veloz), porém, adicionaram guitarras melódicas, estruturas musicais mais convencionais e, em alguns casos, vocais limpos”⁵⁵.

Na Inglaterra, bandas como Napalm Death, Carcass e Bolt Thrower desenvolveram a sonoridade típica daquilo que viria a ser conhecido como *grindcore*, subgênero que combina o peso do *death metal* à velocidade do *hardcore*. Os temas também variavam: Napalm Death, por exemplo, enfatiza temas sociais e políticos, o que se deve, dentre outros fatores, ao seu parentesco com o *hardcore*; Carcass, por seu turno, centra-se em temas considerados *gore* (termo também empregado no cinema), que exploram, de maneira explícita, imagens repulsivas, tais como tripas, sangue, doenças, membros humanos dilacerados e em decomposição etc. A partir dessa banda, o caráter horrorífico peculiar ao *death metal* conhece novas formas de existência, inclusive com a utilização de uma terminologia médica.

Purcell (2003, p. 86), em pesquisa sobre o assunto, cita um “longínquo Brasil”, país da banda Sepultura, que “também deixaria sua marca na cena *death metal*, lançando pela Cogumelo Records o álbum *Bestial Devastation*, com influências de *thrash metal*”⁵⁶. Segundo a autora, esse álbum de 1985 já continha, na canção *Antichrist*, batidas extremamente rápidas (*quadruple-time drumbeats*). Vale mencionar o também belo-horizontino grupo Sarcófago: seu álbum *INRI*, de 1987, apresentando um emprego bastante veloz e inovador das técnicas de bateria, foi importante para o desenvolvimento do metal extremo.

Neste ponto de nosso percurso, é necessário que realizemos uma ressalva teórica. Temos nos referido a classificações como *heavy metal*, *hardcore*, *thrash metal*, *grindcore*, além do *death metal*. Quando propomos, no entanto, considerar o *death metal* como discurso, devemos defini-lo

⁵⁵ Tradução nossa de: “[...] these artists have adopted many of the same attributes of the earlier Tampa sound (low, guttural vocals, downtuned guitars, rapid-fire drums) but have added melodic guitars, more conventional song structures, and, in some cases, clean vocals”.

⁵⁶ Tradução nossa de: In far Brazil, the band Sepultura would also make its mark on the Death Metal Scene, releasing the Thrash-influenced album *Bestial Devastation* through Cogumelo Records.

de acordo com o sistema de restrições que lhe confere uma identidade. Por isso, escolhemos não nos pautar em designações que eventualmente apresentem gêneros “mesclados”, por assim dizer, como *death/thrash metal* ou *deathcore*. Analisaremos o funcionamento do *death metal*, enquanto discurso, a partir de seu *optimum* semântico; isto é, as suas produções, estabelecendo ou não um diálogo com gêneros similares e vizinhos, alinhando-se, em maior ou menor grau, a um universo de sentido em comum, a um núcleo de possibilidades que “restringe” – no sentido do funcionamento de uma formação discursiva – os mecanismos e os efeitos da enunciação.

2.2.2 A sonoridade e seus possíveis sentidos

Abordados alguns elementos históricos do *death metal*, exploremos as características de sua peculiar sonoridade. Em primeiro lugar, o timbre distorcido das guitarras, presente não apenas no *death metal*, mas no *heavy metal* como um todo, merece destaque. Walser (1993, p. 41) chega a afirmar que “[...] o mais importante signo aural do *heavy metal* é o som extremamente distorcido de uma guitarra”⁵⁷. O autor explica que, historicamente, a distorção era vista pelos engenheiros de áudio como algo indesejável; ela resulta em uma mudança timbral assinalada por uma forma de onda mais complexa, intensificando a energia dos harmônicos mais altos. O timbre é também dependente, em parte, do volume e, para Walser (1993), o *heavy metal* é necessariamente intenso no que concerne a esse quesito.

As bandas de *death metal* tendem, de acordo com estudo de Berger (1999, p. 166), “[...] a modificar o estoque de progressões dos acordes, inserindo tríticos não diatônicos e segundas menores [semitons] para desequilibrar usuais expectativas tonais e provocar um som mais caótico e agressivo”⁵⁸. Além dos intervalos pouco convencionais, são comuns incursões na atonalidade, mesmo que breves. Berger (1999, p. 170) explica que tal regime de composição também engendra novas formas de escuta: “Da mesma forma que a ênfase do *death metal* em temas como caos e ruptura leva os compositores a criarem partes cromáticas e imprevisíveis, há um impacto sobre a percepção em si, o que predispõe os ouvintes a uma maneira de escuta altamente fragmentária”⁵⁹.

⁵⁷ Tradução nossa de: “The most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar”.

⁵⁸ Tradução nossa de: “[...] death metal bands tend to modify metal's stock vocabulary of chord progressions, inserting non-diatonic tritones and minor seconds to unbalance common tonal expectations and provide a more chaotic and aggressive sound”.

⁵⁹ Tradução nossa de “Likewise death metal's emphasis on themes of chaos and disruption not only lead the songwriters to compose chromatic and unpredictable parts, but they also impact upon perception as well, predisposing the listeners to hear lines in a highly fragmented fashion”

Essa caracterização inicial da sonoridade característica do *death metal* remete a uma relevante discussão de Wisnik (1989, p. 27) acerca do histórico embate entre o ruído e o som musical. À primeira vista, as duas coisas parecem prontamente se distinguir:

No nível rítmico, a batida do coração tende à constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou trovão, à descontinuidade ruidosa. Um som constante, com altura definida, se opõe a toda sorte de barulhos percutidos provocados pelo choque dos objetos. Um som afinado pulsa através de um período reconhecível, uma constância frequencial. Um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada.

No entanto, abandonando uma perspectiva essencialista em relação ao som musical, pode-se concluir que os sons são culturalmente “afinados”, estando em constante diálogo com o ruído, a instabilidade e a dissonância (WISNIK, 1989, p. 34). O estudioso ainda argumenta que a música, ao propor uma parcial “vitória” do som sobre o ruído, “[...] se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica [...] de que ela não tem conflitos”. Se cada cultura e (por que não?) cada discurso do campo artístico-musical realizam decomposições arbitrárias entre sons e ruídos, a análise de elementos musicais deve considerar a historicidade que lhes possibilita um sentido:

Um intervalo de terça maior [...] é dissonante durante séculos, no contexto da primeira polifonia medieval, e torna-se plena consonância na música tonal. Um grito pode ser um som habitual no pátio de uma escola e um escândalo na sala de aula ou num concerto de música clássica. Uma balada “brega” pode ser embaladora num baile popular e chocante ou exótica numa festa burguesa [...] Um show de rock pode ser um pesadelo para os ouvidos do pai e da mãe e, no entanto, funcionar para o filho como canção de ninar no mundo do ruído generalizado (WISNIK, 1989, p. 32).

A aparentemente ruidosa musicalidade do *death metal* opera justamente com um modo bastante peculiar de organização dos sons, valendo-se de elementos que, para os ditos padrões do *mainstream*, poderiam ser considerados “barulhos sem sentido”. A feição “caótica”, distorcida e dissonante do *death metal* funciona enquanto uma das características que se alinham à semântica global desse discurso, que é caracterizado por um modo de enunciação obscuro, produzindo um *ethos* transgressor e agressivo. Em *Um filosofar sobre a música*, Nepomuceno (2004, p. 61), ao se referir a um “rock-caos”, de sonoridade desestabilizada e movimentos descentrados e irresolutos, afirma metaforicamente: “Este é o sentido, a conotação do extremo caótico que se quer obter,

nega a harmonia das esferas medievais, metralhadoras de Hitler, é a segunda guerra mundial sonora”. Por mais que a descrição não esteja direcionada ao *death metal* especificamente, pode-se inferir que muitos dos efeitos de sentido engendrados a partir dos elementos sonoros desse gênero remetem a imagens de violência e caos.

Outro elemento característico da sonoridade do *death metal*, conforme já sublinhamos, é a voz gutural. Bill Zebub (apud PURCELL, 2003, p. 24), editor de uma revista especializada em metal extremo, *The Grimoire of Exalted Deeds*, afirma que “[...] quando se ouve um vocalista de *death metal*, a impressão que se cria é a de estar ouvindo um demônio”⁶⁰. De acordo com o que temos argumentado, o porquê dessa impressão remete a um longo processo de estereotipagem em relação às representações sobre o demoníaco em nossa cultura. O animalizado, o desproporcional e o obscuro são alguns dos aspectos que emergem da produção da voz gutural.

Campoy (2010, p. 111-112), em um trabalho do campo da Sociologia, apresenta, em tom anedótico, um relato de pesquisa bastante esclarecedor com relação aos possíveis efeitos que a voz gutural pode causar em ouvintes pouco familiarizados com o metal extremo:

Durante a pesquisa reincorporei ao meu cotidiano uma prática de quase todo apreciador de *heavy metal*, passar tardes inteiras em lojas especializadas. Em toda cidade que visitava, procurava passar horas e horas nas lojas, conversando com vendedores e apreciadores. Em uma dessas tardes, em 2004, em São Paulo, estava conversando com o vendedor quando uma moça entrou na loja reclamando que o CD que tinha ganhado de um amigo e que tinha sido comprado ali estava com o “vocal estragado”. Era um CD do Cannibal Corpse. [...] Colocamos o CD pra rodar e nada de errado. O vocal do George *Corpsegrinder* Fischer soava como sempre soou, mais semelhante ao urro de um urso do que a uma voz humana.

O efeito de uma “voz estragada” se deve, em grande parte, à intensa distorção gerada pela vibração de estruturas supraglóticas, conforme exporemos em capítulo acerca da voz gutural. Campoy (2010, p. 166-167) explica que, devido à tensão necessária para a produção dessa voz, a “[...] capacidade de melodia, de cantar diferentes notas, é reduzida a praticamente zero. Em contrapartida, o vocal nessa técnica sai distorcido, tal a distorção das guitarras. Sendo assim, o vocal gutural é uma distorção monotonial, metal extremo de uma nota só”. O fato de os vocais, no *death metal*, serem mixados com o mesmo volume dos instrumentos também contribui, segundo Janotti Jr. (2014), para certo estranhamento por parte de ouvidos “não iniciados” no gênero. O destaque à instrumentação, em aliança com o caráter obscuro da voz gutural, constituiria um dos

⁶⁰ Tradução nossa de: “When you hear a Death Metal vocalist, you should be under the impression that you are hearing a demon”.

indícios de que a sonoridade torna-se mais importante do que o entendimento integral das letras da canção.

Embora assumamos que o propósito da Análise do Discurso não seja “desmascarar” as intenções dos enunciadores, um caminho relevante para se analisar uma construção discursiva é considerar o que os sujeitos declaram, metadiscursivamente, sobre as suas próprias enunciações. Bobby Bray (apud STELZNER, 2015, p. 25), vocalista da banda The Locust, discorrendo não sobre a voz gutural, mas sobre gritos agudos e distorcidos também empregados no metal extremo, sobretudo no *black metal* e eventualmente no *death metal*, afirma:

Eu penso que todo o apelo por trás dos vocais gritados e agudos é que eles podem sugerir um alerta evolucionário que podemos traduzir como ‘Preste Atenção’. Talvez eles soem como alguém em extrema agonia ou morrendo, verdadeiramente um dos primeiros meios de comunicação que nós tivemos. Eu meio que vejo meus gritos como um louvor à evolução⁶¹.

Tal configuração vocal remeteria, na perspectiva do vocalista citado, aos instintos e às formas de comunicação dos homens mais primitivos; isso teria como resultado o despertar para uma reflexão sobre a evolução humana. Embora não negue o efeito agressivo e animalizado dos seus gritos (“Talvez eles soem como [...]”), os enunciados do vocalista advogam por uma espécie de utilitarismo artístico: em meio à aparente monstruosidade sonora, haveria algo a se aprender ou, pelo menos, algo em que deveríamos prestar atenção.

A partir da afirmação de que os gritos podem soar como uma pessoa em extrema agonia ou morrendo, começa-se a observar que esse discurso encena de si mesmo/para si mesmo uma natureza atópica – tese a qual retornaremos em nossa conclusão. As diversas produções de *death metal* circulam enquanto arte (nos países que lhe conferem esse direito), o que não nos permite atribuir a esse discurso uma natureza efetivamente atópica. No entanto, parece ser possível dizer que “dar visibilidade” a um ser humano nesse estado é uma forma de encenar de si/para si uma natureza atópica, pois uma cena como essa não consiste em uma prática tolerada pelas sociedades em qualquer contexto. Mesmo em uma representação cinematográfica, a depender do grau de explicitação de uma cena como essa, há restrições de faixa etária ou advertências como “Cenas fortes”, “*Explicit content*” etc. Com relação a canções, essa “existência impossível” acentua-se ainda mais, visto que há uma tendência a interpretá-las a partir de um critério que considera um menor grau de teatralização: o cantor de baladas românticas, nesse sentido, é menos “ator”, na

⁶¹ Tradução nossa de: I do think that the whole appeal behind the screaming, high pitch vocal is that it can illicit an evolutionary alertness which can be translated as “Pay Attention”. Perhaps it sounds like someone in extreme agony or someone dying, truly one of the first means of verbal communication we must have had. I kind of see my screaming as an homage to evolution.

medida em que se apresenta ao público como o próprio apaixonado. Um cantor que se apresenta em “extrema agonia” se aproximaria, portanto, de uma prática impossível de ser explicitada.

No documentário *Death metal: are you watching you die?*⁶², Mortuus (pseudônimo de Daniel Rosten, vocalista da banda de *black metal* Marduk) responde a um questionamento sobre suas técnicas vocais da seguinte forma: “A técnica para mim é, na verdade, não ter uma técnica, somente honrar o conteúdo das letras... é a coisa mais importante. E então, na minha perspectiva, o que eu quero dizer e como eu quero dizer. É isso”⁶³. Embora ressaltamos que, no *black metal*, os vocais são distorcidos, porém mais frequentemente agudos do que no *death metal*, a afirmação de Mortuus se mostra relevante à nossa pesquisa devido a alguns aspectos. Um deles é o caráter transgressivo presente, de modo geral, no metal extremo: a técnica reside justamente na falta de técnica vocal. O outro, mais importante ainda para nossas discussões, é a afirmada convergência entre o “conteúdo” do enunciado e o modo de enunciação: os temas abordados no metal extremo seriam incompatíveis com vocais que soam doces e límpidos.

Em relação à questão da transgressão, Harris (2007) afirma que ela ajudaria a definir o aspecto “extremo” atribuído a alguns subgêneros do *heavy metal*. Conforme defende o autor, são três os tipos de transgressão fundamentais ao metal extremo: sonora, discursiva (termo que Harris associa especificamente às letras) e corporal. No que concerne à transgressão sonora, o autor cita o “abandono” de quase todos os elementos melódicos da voz e a velocidade da bateria, que, com o *blast-beat*, alcança de 300 a 400 BPM. A transgressão discursiva é exemplificada a partir da letra da música *Fucked with a knife*, da banda Cannibal Corpse, que, de acordo com Harris (2007, p. 36), “demonstra um dos modos pelo qual o discurso do metal extremo tem sistematicamente transgredido os limites do ‘aceitável’ na arte”⁶⁴. A letra dessa canção traz um relato, em primeira pessoa, de um estuprador que utiliza uma faca como instrumento de penetração. Com relação à transgressão corporal, Harris (2007) menciona o consumo recorrente de algumas drogas, como o álcool e a maconha; a banda Six Feet Under, por exemplo, celebra a *cannabis* em entrevistas e canções. Além da questão relativa às drogas, que, a nosso ver, se trata de algo muito variável entre as bandas do gênero, destaca-se a transgressão corporal realizada a partir de recursos que definem muitas das representações sobre a corporalidade do “metaleiro”: cabelos compridos (em homens),

⁶² Bill Zebub Productions, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HJDZ6C2M_EU. Acesso em 20 jan. 2016.

⁶³ Tradução nossa de: “The technique for me is actually not to having technique, just to honor the content of the lyrics... that's the most important thing. And then, saying to myself, what do I want to say and how do I want to say. That's it”.

⁶⁴ Tradução nossa de: “Cannibal Corpse demonstrates one of the ways in which extreme metal discourse has systematically transgressed the boundaries of ‘the acceptable’ in art”.

roupas predominantemente pretas, cintos de balas, *spikes*, tatuagens, *piercings* etc. Tais recursos criam uma imagem que funciona como transgressora em relação a certa “normalidade”.

O *Death metal documentary*⁶⁵ contém entrevistas que fortalecem a ideia de transgressão, principalmente sob a forma de uma não existência de limites. Na introdução desse documentário, partes de videoclipes de bandas como Morbid Angel, Obituary e Death são exibidas e, logo após, uma apresentadora de televisão diz: “This is called death metal. These bands have a message and what they’re saying isn’t pretty” (Isso se chama *death metal*. Essas bandas têm uma mensagem e o que elas estão dizendo não é agradável). A declaração da apresentadora, que reforça o aspecto obscuro e repulsivo da enunciação peculiar ao *death metal*, é sucedida por diversas entrevistas, tanto de artistas quanto de fãs. Max Cavalera, ex-vocalista/guitarrista da banda Sepultura, defende que o *death metal* é uma música “sem limites” (boundaryless): “You can be as heavy as you want. You can be as sick as you want” (Você pode ser tão pesado quanto quiser. Pode ser tão doentio quanto quiser). Em outra entrevista, Scott Carlson, da banda Repulsion, afirma que a sonoridade da banda busca ir além do Slayer – importante banda de *thrash metal* – na velocidade e ir além do Hellhammer no quesito “barulho”; sugerindo a completa inexistência de limites, o artista finaliza sua declaração com a pergunta: What’s next? (Qual é o próximo?/O que vem a seguir?). Mike Torrao, guitarrista da banda Possessed, associa a extrema velocidade característica do *death metal* aos conteúdos abordados, corroborando a já citada “compatibilidade” entre o que se enuncia e o modo como se enuncia: “We can’t sing about flowers playing as fast as we are” (Não podemos cantar sobre flores tocando tão rápido como tocamos). O documentário ora abordado também traz um depoimento do mais consagrado produtor de bandas de *death metal*, Scott Burns (Morrisound Studio, da cidade de Tampa-Flórida); segundo ele, o *heavy metal* se desdobrou em vertentes mais extremas porque os jovens sempre querem “um pouco mais”; nesse sentido, os limites de peso e de velocidade sempre vão sendo transpostos. Alguns dos enunciados que conseguimos captar no decorrer do documentário, muitos de autoria de fãs e de artistas não identificados, reforçam a não existência de limites: “There are no rules” (Não há regras); “Do what you gotta do” (Faça o que tem de ser feito); “You can take the music as far as you want” (Você pode levar a música o tão longe quanto quiser). Ao final, o editor do documentário exibe a seguinte mensagem: “Thanks for watching. I hope to spread respect and awareness for this and every style of music that is outside of the “norm”” (Obrigado por assistir. Eu espero difundir conhecimento e respeito em relação a esse e a todo estilo musical que é fora da “norma”). Novamente, corrobora-se o teor transgressivo do *death metal*, marcado, ao longo de todo o documentário, pela tendência a transpor limites.

⁶⁵ Produção independente divulgada pelo canal de Youtube Therob138. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3vwDtFdBq5c>. Acesso em 20 jan. 2016.

De certa forma, esse posicionamento se alinha à insubordinação que recorrentemente se prega em canções de *death metal* a certas doutrinas religiosas. A filosofia de Nietzsche (2004) em *O Anticristo*, a propósito, associa a força do indivíduo a um saber pensar de forma livre, que seja independente de toda espécie de convicções pré-estabelecidas: para ele, o intelectual se fortalece apenas quando é capaz de vencer a si próprio. O discurso de alguns dos enunciadores envolvidos com a produção e a circulação do *death metal* aponta para uma direção semelhante: se não há restrições transcedentais que impeçam a transgressão dos limites, a palavra de ordem é “cada vez mais”: peso, velocidade, agressividade.

2.2.3 A agressividade e a construção de uma “vocação enunciativa”

As letras das canções de *death metal*, por abordarem temas horroríficos e *gore*, além de frequentemente apresentarem posicionamentos antirreligiosos e satanistas, são os alvos prediletos dos críticos que condenam o gênero, apesar do aspecto ininteligível provocado pela qualidade de voz. A senadora norte-americana Diane Feinstein (apud PURCELL, 2003), por exemplo, associa as mensagens sobre morte e degradação humana aos casos de jovens que praticam chacinas em suas escolas. É válido lembrar também as restrições, expostas no capítulo anterior, que o pregador Blanchard (1993) faz ao rock, de modo geral, e à sua suposta relação com a possessão demoníaca. Karl Sanders (apud PURCELL, 2003), membro da banda Nile, acredita que as críticas de políticos ao *death metal* (Bob Dole e John McCain são políticos norte-americanos que já citaram a banda Cannibal Corpse em seus pronunciamentos) nada mais são que uma forma de mascarar o fato de que eles não se esforçam para resolver o real problema da violência no país, que teria relação com fatores econômicos e sociais.

Purcell (2003), em sua obra *Death Metal music: the passion and politics of a subculture*, defende a tese de que as letras do *death metal*, bem como as artes gráficas, são antes de tudo uma forma de a banda promover a imagem de agressividade e extremismo. Essa perspectiva converge com a hipótese de que o horrorífico e o demoníaco nas canções de *death metal* são constituintes de cenografias que esse discurso do campo artístico-musical tipicamente constrói, e não de uma doutrina religiosa ou de um movimento de apologia à violência. A autora, porém, insinua que é possível distinguir as mensagens “reais” das mensagens “fantasiosas” do *death metal*, discussão que não se mostra relevante em uma análise como a que propomos. Segundo ela, as canções *gore* e que retratam horrores não representariam a “realidade”, enquanto certos temas antipolíticos e antirreligiosos dialogariam mais de perto com a “autêntica” mensagem das bandas. No âmbito da Análise do Discurso, não cabe questionar quais das mensagens são reais ou fantasiosas. A própria

noção de mensagem, que sugere uma significação acabada, perde espaço para a noção de efeitos de sentido, produzidos na dissimétrica relação entre sujeitos discursivos. As especificidades das canções de *death metal*, enquanto elementos de uma cenografia, não são nem mais nem menos autênticas ou “reais”; o que devemos – e propomos – destacar é o papel que exercem na produção de sentidos.

O *death metal* não apenas explora os temas que causam horror e repulsa, mas, de modo frequente, também aborda tais temas na perspectiva psicológica do praticante de crimes e de atos socialmente reprováveis. Purcell (2003) cita *Necropedophile*, canção da banda Cannibal Corpse, que, em primeira pessoa, delineia o retrato mental de um indivíduo disposto a violar cadáveres de crianças e estuprar seus corpos sem vida. A focalização psicológica acerca do criminoso é matéria para outra canção que analisaremos posteriormente: *Hammer Smashed Face*.

Por que o *death metal* soa mais “maléfico” e, segundo alguns, potencialmente nocivo que as obras cinematográficas que abordam temáticas semelhantes? Talvez isso se explique pelo grau de separação que se costuma identificar, de um lado, entre diretor/roteirista e o foco que se imprime ao filme e, de outro, entre compositor/banda/intérpretes e o integrante da cenografia que se apresenta enquanto enunciador. Enquanto, no meio cinematográfico, visualiza-se tal separação com mais facilidade, no campo artístico-musical, esses papéis são frequentemente misturados na recepção. Para Campoy (2010, p. 221), o horror se faz presente tanto no metal extremo quanto em filmes do gênero homônimo; todavia, os desdobramentos tendem a ser diferentes:

Patologias, perversões, corpos dilacerados, destruições, guerras nucleares, narcotizações, bestas belas e belezas horripilantes, a dor da perda, a melancolia, a tristeza, a morte. [...] São imagens que os praticantes tomam como abjetas, depravadas, poluentes, depressivas, hediondas, grotescas e mórbidas, duplicadas nessas qualidades pelas maneiras com as quais são expressas. Sem dúvida, o gênero de todos os estilos de metal extremo é o horror; porém, diferentemente dos roteiros dos filmes de horror, suas histórias não culminam na morte do vilão, do assassino ou do zumbi. Pelo contrário. No final, os monstros sobrevivem, o cutelo continua a cortar os intestinos e o cheiro de putrefação adensa mais e mais; a tensão não diminui. Ela amansa quando o ouvinte aperta o *stop* do seu *player* ou quando as luzes do sol começam a penetrar pelas janelas do bar onde o último show acaba de acontecer.

No metal extremo, o horror não é algo a ser vencido; ele se perpetua canção após canção. Essa pode ser, a propósito, outra justificativa apta a municiar os críticos do metal extremo. Se as formas do horrorífico aparecem diversificadas no *death metal* – não apenas o demoníaco, mas o repulsivo, o reprovável etc. –, é no discurso do *black metal* que se canaliza todo o horror para o satanismo, o ocultismo e o anticristianismo. “O diabo perderá qualquer ironia e malícia no *black*

metal, qualquer ambiguidade, para se tornar um senhor da destruição absoluta, um austero pai que abençoa os seus filhos antes de mandá-los para a “batalha final” contra o nazareno” (CAMPOY, 2010, p. 221). De qualquer modo, algo que se mantém, desde o rock clássico ao metal extremo, é a tendência a incomodar alguns setores da sociedade. Foi assim com a quase ingênuo – para os padrões hodiernos – conotação sexual de Elvis Presley na década de 1950 e com os festivais das décadas de 1960 e 1970, abraçados por movimentos políticos de esquerda. Por seu turno, “[...] o *heavy metal* perturbará principalmente o normal religioso, elencando como principais motivos do seu estilo a magia, a morte e, sobretudo, o diabo” (CAMPOY, 2010, p. 249).

A pesquisa realizada por Purcell (2003, p. 190) propôs o seguinte questionamento a fãs de *death metal*: “Você acha que as letras da maioria das músicas que você escuta são o reflexo de suas crenças/convicções pessoais?”⁶⁶. De acordo com a autora, nenhum dos entrevistados disse um “sim” enfático e direto. Alguns responderam que as letras representam apenas em parte suas convicções, principalmente as letras mais politizadas. Ninguém associou, por outro lado, suas convicções pessoais às letras de caráter violento ou *gore*. Outra etapa da pesquisa consistiu em questionar os próprios músicos de *death metal* acerca da relação entre as letras e as suas crenças/convicções pessoais. Embora não se trate, para o propósito de nossa tese, de identificar o artista enquanto enunciador do gênero ao artista enquanto indivíduo, analisar algumas dessas respostas pode ser relevante para que possamos considerar o modo como os artistas estabelecem formas de gerenciamento do posicionamento discursivo em questão. Erik Sayenga, baterista da banda Dying Fetus, diz que o *death metal*, na visão dele, é como um filme de horror: “É entretenimento. Pode ser divertido. Eu penso que quando você ouve *death metal* brutal, isso faz você se sentir bem e mais maduro”⁶⁷. O músico também declara que, nesse gênero, o mais importante é a música, não as letras, as quais “[...] apenas revestem a agressividade que é ouvida na música”⁶⁸. Nefarious, pseudônimo de Charles Lescewicz, baixista e vocalista da banda Macabre, nega veementemente qualquer identificação pessoal com a violência contida nas letras de sua banda: “De jeito nenhum. Nós apenas escrevemos sobre caras que fazem esse tipo de coisa. Não saímos e matamos pessoas. Estamos somente alertando as pessoas de certo modo. Leia nossas letras e você saberá o que há de verdade no mundo lá fora”⁶⁹. Essa linha de raciocínio, que associa a gênese das canções de *death*

⁶⁶ Tradução nossa de: “Do you think the lyrics in most of the music you listen to are reflective of your personal beliefs?”

⁶⁷ Tradução nossa de: “It’s entertainment. It can be funny. I think when you hear this brutal Death Metal, it makes you feel good and more mellow” (apud PURCELL, 2003, p. 216).

⁶⁸ Tradução nossa de: “Death Metal is for the music, not for the lyrics. ...The lyrics just cover the aggression that’s heard in the music” (apud PURCELL, 2003, p. 194).

⁶⁹ Tradução nossa dos cinco primeiros períodos: “No, not at all. We just write about guys who do this stuff. We don’t go out and kill people. We’re just warning people kind of. Read our lyrics and you’ll know what’s actually out there. Protect your children. Maybe early on, when we were younger, maybe it was to shock a little bit. [But]

metal a uma espécie de “reflexo social”, também é observada no depoimento de Kyle Severn, baterista da banda Incantation: “Eu penso que a violência na música e nos filmes é somente um reflexo da violência na vida cotidiana”⁷⁰.

Outra resposta recorrente dos músicos de *death metal* em relação às motivações para a composição das canções associa a agressividade do gênero a uma “válvula de escape”, algo que ajudaria as pessoas a lidar com mazelas do dia a dia. Harris (2007, p. 53), em sua pesquisa sobre o metal extremo, cita o depoimento de Johan, jovem sueco que toca em uma banda de *death metal*: “Você sabe que, quando está irritado, tem de lidar com as suas agressões. Você escreve letras que colocam a agressividade na música... você pode exteriorizar as agressões e se tornar uma pessoa muito mais calma”⁷¹. Para o entrevistado, caso a agressividade não seja exteriorizada de alguma forma, um indivíduo pode estar eventualmente bebendo em um bar e querer entrar em uma briga por qualquer motivo. As impressões de Harris Berger (1999, p. 173) sobre o seu contato com os músicos de *death metal* corroboram essa perspectiva; de acordo com o relato do pesquisador, os músicos com quem ele conversou “[...] rapidamente desconstruíram o equívoco de que o *metal* é apenas música furiosa. Saladin [da banda Sin-Eater] explicou-me que o *metal* é sobre explorar todas as emoções que a pessoa armazena em sua vida”⁷². No documentário *Death metal: are we watching you die*, já citado, um dos membros da banda sueca Amon Amarth afirma que “o *death metal* tem muito a oferecer ao público”, pois se trata de “uma saída para a agressividade que todos nós carregamos por dentro”⁷³; conforme ele explica, a música que circula na grande mídia não pode oferecer nada próximo disso.

O artigo *Duas pernas, um braço: a banda Katingation e sua apropriação do death metal no cenário pós-guerra civil angolano* – de autoria de Melina Silva e Simone de Sá (2014) – é bastante relevante para essa discussão. Tendo em vista a conjuntura social na qual a banda em questão se insere, as pesquisadoras argumentam que:

we always had that mindset, that we could inform people about this. Kind of like the news”. (apud PURCELL, 2003, p. 193).

⁷⁰ Tradução nossa de: “I think the violence in music and films is just a reflection of violence in everyday life” (apud PURCELL, 2003, p. 213).

⁷¹ Tradução nossa de: “You know you get pissed off you have to deal with your aggressions. You write lyrics that put into aggressive music... you can live that aggression out, and you can become a much calmer person I think, cos otherwise, otherwise I think if you’re not going to be able put your aggressions out that way, you’re going to be, you’re going to be drinking in a bar and hitting the first person that say anything wrong about you”.

⁷² Tradução nossa de: “[...] the musicians I spoke with were quick to disabuse me of the misconception that metal is merely angry music. Saladin explained that metal was about exploring all the emotions that hold a person back in their life”.

⁷³ Tradução nossa de: “Death metal has a lot to offer to the audience [...] an outlet for aggression that all of us carry inside”.

[...] o tratamento de temas considerados “negativos”, neste caso, consiste em uma resposta para o ódio e a agressividade, e não um gerador deles. Ou seja, ao invés de encará-lo [o *death metal*] como um subgênero que “promove” a violência em suas obras, o que se propõe é percebê-lo como catalisador de processos de simbolização e atribuição de sentido para experiências de morte, dor e violência decorrentes de conflitos sociais em Angola (SILVA; SÁ, 2014, p. 69).

Os depoimentos apresentados pelas pesquisadoras reforçam a tese defendida de que o *death metal*, pelo menos na Angola, funciona como um catalisador do ódio, da agressividade e de outras emoções negativas. Wilker (apud SILVA; SÁ, 2014, p. 72), músico angolano integrante de uma banda de *death metal*, declara: “Quando cantamos *death metal*, nós pegamos a dor que temos por dentro, e as dificuldades sobre as quais podemos falar durante nosso cotidiano. E nós falamos dessa dor através da música”.

O propósito dessa exposição, abastecida por estudos acadêmicos e por depoimentos de músicos envolvidos com o *death metal*, não é chegar a uma conclusão sobre a suposta motivação definitiva para a emergência das produções desse gênero. O que importa, no âmbito da Análise do Discurso, são as regularidades que definem um funcionamento discursivo, e não a descoberta de uma “origem”. Por outro lado, o material que acabamos de apresentar permite que contemplemos o modo como o discurso do *death metal* é gerido em uma esfera que vai além de suas produções “canônicas” (as canções e os álbuns propriamente ditos). Os depoimentos dos músicos acerca de suas motivações na composição e na execução das canções acabam construindo um conjunto de representações que legitimam determinadas condições “propícias” à produção desse discurso. Em outras palavras, trata-se da construção de uma gênese ideal, a partir da qual o *death metal* teria conquistado a possibilidade de emergir. Pode-se afirmar que essa “condição genética” reside, segundo as representações discursivas, na agressividade que vem do exterior e/ou que se instala no interior de cada indivíduo. Consequentemente, para que um músico produza tal discurso, sua “vocação enunciativa”, discursivamente construída, não pode ser aleatória.

2.2.4 A afronta ao Deus cristão

Ainda com relação às letras das canções de *death metal*, daremos atenção especial, neste tópico, às temáticas satanistas e anticristãs, tendo em vista a associação mais explícita que essas abordagens mantêm com a construção de um *ethos* “demoníaco”. De acordo com Purcell (2003), há diversos fatores que potencializariam o consumo ou a composição de canções antirreligiosas; dentre eles, estão o apelo estético – principalmente em relação a jovens que se identificam com o

estilo obscuro e com a simbologia transgressora –, o fascínio pelo fantástico, a canalização da raiva, a expressão de uma filosofia pessoal, as tentativas de “chocar” e o desafio às normas éticas estabelecidas.

Muitas das bandas de *death metal* se referem a Deus como um traidor, que abandona seus próprios filhos, ou como uma mentira, inventada pela Igreja para alienar a sociedade. Por isso, parte da agressividade característica desse gênero recai sobre a religião, especialmente sobre o Cristianismo, tendo em vista que as bandas são, em sua grande maioria, ocidentais. O Deicide, grupo norte-americano, é o principal expoente entre as bandas que assumem tal posicionamento. No que diz respeito à suposta traição divina, Purcell (2003, p. 50), realizando uma espécie de discurso indireto livre para dar voz a essas bandas, explica:

A traição derradeira, é claro, está nas mãos de Deus. Onde está Deus na vida dos adolescentes rejeitados e alienados? As crianças populares e contentes, com famílias decentes e vidas agradáveis, são as crianças de Deus; os jovens irritados em grandes dificuldades financeiras, impossibilitado de conseguir uma dupla para o baile de formatura, não é uma criança de Deus. As crianças de Deus, pelo contrário, são a fonte de sua dor. Para ele, Deus absolutamente não existe; Deus é uma mentira. Ou ainda pior, Deus premia *seus* filhos e ignora a dor e o sofrimento dos outros. O próprio Deus se torna odioso, um pai que abandonou seus filhos mais necessitados. As letras antirreligiosas e anti-Deus produzidas por algumas bandas de *death metal* refletem uma profunda raiva enraizada em sentimentos pessoais de traição e rejeição⁷⁴.

Diante dessa revolta, o *death metal* recorrentemente prega o ateísmo e o satanismo como substitutos éticos. O satanismo, embora seja como algo repulsivo para grande parcela da sociedade (a partir do simulacro de que o culto a Satã é um culto ao mal), acaba sendo atrativo para muitos fãs do metal extremo devido a alguns fatores: um deles é a defesa de um estilo de vida destituído de repressões, libertando a suposta essência animalizada, positivamente concebida, constituinte de cada ser humano; outro fator, não menos importante, é a capacidade que a simbologia envolvida no satanismo tem de incomodar, de chocar.

Segundo Comassetto (2015, p. 91), “[...] as letras e performances dos artistas [de rock] atuais, principalmente de subgêneros do *heavy metal*, como o *thrash*, o *death* e o *black metal*, não

⁷⁴ Tradução nossa de: The ultimate betrayal, of course, is that at the hands of God. Where is God in the life of the rejected, alienated teenager? The popular, content children with decent families and pleasant lives are God's children; the angry young boy in dire financial straits, unable to get a date to the prom, is *not* a child of God. God's children, on the contrary, are the source of his pain. For him, God does not exist at all; God is a lie. Or worse yet, God rewards *his* children and ignores the pain and suffering of others. God himself becomes odious, a father who has abandoned his neediest sons. The anti-religious and anti-God lyrics produced by some Death Metal bands reflect a deep anger rooted in personal feelings of betrayal and rejection.

raro, têm abusado de cenas e estilos agressivos, numa tentativa desesperada de vínculo com o demônio". O autor classifica essa tentativa como "desesperada", pois defende que o demônio, nessas produções, não equivale à figura maléfica que a Idade Média difundiu. Tratar-se-ia, antes, de uma simples mercadoria que alimenta um tipo de fetichismo associado a uma plateia que se define mais pelo consumo que pela rebeldia e pelo inconformismo.

Não cabe a nós, enquanto analistas do discurso, julgar se a exploração do demoníaco é resultado de convicções ou apenas "artimanha comercial". Devemos destacar, no entanto, que o ponto de vista de Comassetto esbarra na questão do insucesso financeiro da maioria das bandas de metal extremo. Devido ao pouco espaço que a grande mídia abre a gêneros como o *death metal*, raríssimas são as bandas que conseguem "viver de música". Por outro lado, não se trata também de afirmar peremptoriamente que os posicionamentos das bandas são "autênticos" ou eximidos de qualquer caráter comercial. Para a construção discursiva da imagem das bandas no que concerne à filiação com o demoníaco, a melhor saída não é especular sobre "reais" intenções, mas considerar o modo como alguns dos gestores desse discurso mobilizam, em enunciados que efetivamente circulam, tal relação.

Em documentários acerca do *death metal*, pode-se perceber certa heterogeneidade no tratamento desse tema por parte dos artistas. Enquanto uns dizem assumir a filosofia satanista e, inclusive, certas formas de possessão, outros preferem associar tais posturas a modos de expressão menos literais. No já citado documentário *The art of growling*, por exemplo, há duas entrevistas com Glenn Benton, *frontman* da banda Deicide. Na primeira, concedida em 1990, o entrevistador pergunta: "Você acredita em possessão demoníaca?". Benton responde, sem hesitar: "É claro". O entrevistador, então, questiona: "Você está possuído?". E o músico afirma, de modo enfático e peculiarmente repetitivo: "É claro. A possessão demoníaca para mim é quando você chega a certo ponto onde não há mais volta e seu corpo está possuído e não há mais volta e não há nenhum caminho pelo qual você possa voltar" ⁷⁵. Em entrevista realizada já no presente século, Benton, em um tom relativamente mais comedido, declara: "Tempos difíceis trazem boas canções. Eu encontro em meu temperamento e em minha raiva a minha melhor ferramenta" ⁷⁶. Nota-se que, de uma entrevista para outra, a relação com o "demoníaco" desloca-se de algo mais literal para uma motivação predominantemente metafórica, próxima à que se observa em enunciados que propõem "condições genéticas" propícias à produção de canções de *death metal*, conforme comentamos anteriormente.

⁷⁵ Tradução nossa de: "Do you believe in demonic possession?" "Of course" "Are you possessed?" "Of course. Demonic possession to me is when you come to a certain point where there's no turning back and your body is possessed and there's no turning back and there's no way you can turn back".

⁷⁶ Tradução nossa de: "Hard times bring good songs. I find my temper and my anger to be my best tool".

O documentário *Death metal murders*⁷⁷, cujo assunto é a suposta associação do *death metal* com quatro assassinatos na Itália, contém outra entrevista de Glenn Benton. Nela, o músico adentra terrenos bastante polêmicos ao ser questionado sobre seu suposto desejo de ver os cristãos mortos (sua banda lançou uma canção intitulada *Kill the Christian*): “Que os odeiem? Sim! Que os matem? [hesita bastante e depois responde com um sorriso, como se estivesse ironicamente preservando o *ethos* construído em suas canções] Quando for o tempo certo”⁷⁸. Em outro trecho dessa entrevista, o comentário do músico sobre suas expectativas em relação às prováveis reações que suas letras causam em não ouvintes do gênero musical em questão é indício de que o apelo, ao menos em parte, a temas controversos justifica-se como um modo de “chocar” a sociedade. Benton conta que, aos dezesseis anos, escutava *Pussy Whipped*, da banda oitentista *Stormtroopers of Death* (uma mistura de *hardcore* com *thrash metal*), quando seu pai chegou em casa e gritou para que ele desligasse o som. O vocalista e baixista da banda *Deicide* declara que o que espera é uma reação semelhante de um pai que eventualmente encontre seu filho escutando uma canção como *Kill the Christian*.

Richard Brunelle, guitarrista da banda *Morbid Angel*, defende, em entrevista trazida pelo *Death Metal Rockumentary*⁷⁹, que o conteúdo satânico de algumas das letras da banda não passa de “simbolismo” e que não deve ser concebido literalmente. De acordo com ele, “beber sangue é como beber vida”⁸⁰. Nesse mesmo documentário, outros depoimentos reverberam o propósito fundamentalmente inquietador desse tipo de referência no metal extremo. O produtor Scott Burns, ao ser questionado sobre os requisitos de uma boa banda de *death metal*, diz que ela precisa ser extrema, rápida, furiosa, brutal e, por fim, “algo que sua mãe não goste”⁸¹. Seguindo uma lógica semelhante, Tom Araya, vocalista e baixista do *Slayer*, banda de *thrash metal* que faz referências constantes ao anticristianismo, associa o gosto dos jovens a uma forma de rebeldia: “Os pais não gostam, então os moleques adoram!”⁸².

O documentário *666 at Calling Death: Impressions of Death and Black Metal*⁸³ aborda questões relacionadas ao demoníaco de forma mais específica, como o próprio título antecipa. Um dos membros da banda *Morgoth* indica, em entrevista, a já citada heterogeneidade quanto a esse

⁷⁷ Produzido pela BBC; Direção de Sam Bagnall; 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=11grzDvPROM>. Acesso em: 20 jan. 2016.

⁷⁸ Tradução nossa de: “Hate them? Yes. Kill them? (...) When the time is right”.

⁷⁹ Produzido para a TV norte-americana em 1993. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bnP3C_vVoG0. Acesso em 20 jan. 2016.

⁸⁰ Tradução nossa de: “Drinking blood is like drinking life”

⁸¹ Tradução nossa de: “something your mom doesn’t like”.

⁸² Tradução nossa de: “Parents don’t like it, so kids love it”.

⁸³ Direção de Matt Vain; Claire Angelus Nigra Productions; 1993; Alemanha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f160xs2iZ7I>. Acesso em 20 jan. 2016.

tema: “O *death metal* é agressivo e intenso. É uma música emocional. É vida. Para certas bandas e fãs é algo satânico. Para outras, não. Trata-se da decisão de cada um”⁸⁴. Do lado daqueles que assumem literalmente o satanismo, novamente aparece Glenn Benton: “Acredite em mim. Eu não sou um cristão e eu acredito em Lúcifer”. Em outro depoimento, o tom, além de mais enfático, chega a ser de irritação e de impaciência: “Eu sou o que sou, ok? Eu pratico isso, eu vivo isso. É quem eu sou. Eu tenho um espírito ligado a meu mestre que conduz a minha vida, me diz o que fazer e diz para mim o que é certo, tudo bem?”⁸⁵. Alexander Krull, vocalista da banda Atrocity, embora esteja vestindo, na entrevista, uma camiseta com os dizeres “Kill the Christians” (Mate os cristãos), alega que se trata somente de uma provocação. Segundo ele, há “outros” que queimam igrejas. Esse “outro” ao qual Krull se refere é o *black metal*, gênero do metal extremo que assume mais explicitamente a bandeira satanista e/ou anticristã. O mentor da banda norueguesa Burzum, Varg Vikernes, por exemplo, passou diversos anos na cadeia devido a acusações de incêndio de igrejas e ao assassinato de Euronymous, guitarrista de outra banda de *black metal*, o Mayhem. Em outro depoimento apresentado pelo documentário, Jörgen Sandström, ex-guitarrista e vocalista da banda de *death metal* sueca Grave, afirma que o *death metal* não leva tão a sério questões como satanismo e violência: eles “não matariam ninguém”, diz o músico. O brasileiro Max Cavalera, da banda Sepultura, corrobora tal perspectiva: para ele, o uso do nome de Satã seria uma forma de atrair o público e não uma espécie de pregação.

Parte da argumentação empreendida pelos envolvidos com a produção e a circulação do *death metal*, no documentário em questão, remonta, assim como observado em outros momentos, à sonoridade e à adequação das letras no sentido de produzir um todo “coerente”. Jack Owen, ex-guitarrista da banda Cannibal Corpse, afirma: “Letras obscuras e maléficas se ajustam à música. É natural”⁸⁶. Posição semelhante é defendida por Frank Albrecht, membro da equipe editorial da revista Rock Hard, especializada em rock e *heavy metal*: “Se você cria música pesada, você não pode escrever letras pacíficas”⁸⁷.

Por fim, outro depoimento presente em *666 at Calling Death* merece destaque. Trata-se do recado/da dica de Chris Barnes, ex-vocalista da banda Cannibal Corpse, aos jovens fãs, acerca da relação destes com os pais eventualmente conservadores: “Eles não precisam saber sobre o que

⁸⁴ Tradução nossa de: “Death metal is aggressive and intensive. It’s an emotional music. It’s life. For some bands and fans it’s a satanic stuff. For other ones, it isn’t. It’s everybody’s own decision”

⁸⁵ Tradução nossa de: “Believe me. I’m not a Christian and I believe in Lucifer”. “I am what I am, ok? I practice it, I live it. That’s who I am. I have a spirit linked with my master that runs my life, tells me what to say and tells me what is right about, alright?”

⁸⁶ Tradução nossa de: “Dark and evil lyrics fit the music. It’s natural”

⁸⁷ Tradução nossa de: “If you create hard music you cannot write peaceful lyrics”.

ela é [a canção]. Eles não podem entendê-la. Divirta-se e aproveite a música... Seja o que for!”⁸⁸. Além do primado da sonoridade sobre as letras das canções, vale destacar o papel da voz gutural enquanto uma “condição de circulação”, pois, em vista do fato de as letras serem extremamente explícitas e controversas, “camuflá-las” possibilita certa visibilidade. Os urros ininteligíveis, no interior de uma cenografia artístico-musical, escondem e, ao mesmo tempo, legitimam aquilo que está sendo dito, visto que se alinham ao estereótipo do demoníaco.

2.2.5 *O horrorífico e o repulsivo*

O fascínio pelo horrorífico e pelo repulsivo é algo frequentemente explorado nas letras do *death metal*. Assim como ocorre com o satanismo, esse elemento constitui parte importante no funcionamento mais amplo do discurso em questão, tendo em vista que ele não emerge somente nas letras das canções, mas também em outras produções que integram essa prática discursiva – as artes gráficas e os próprios depoimentos dos músicos, como se observa no documentário *Florida Thrash 'Till Death*⁸⁹, em que um membro da banda Mortuary, antes de subir ao palco, declara às câmeras: “O Mortuary é sobre ser brutal. Nós queremos ver corpos voando, corpos se batendo, sangue, vômito, mijos, você escolhe! Você quer isso!”⁹⁰.

Nas artes gráficas de *death metal*, o repulsivo e o horrorífico aparecem em diferentes facetas. Uma delas é a exposição de feridas e de doenças que agem visivelmente sobre os corpos humanos, tal como ocorre no álbum *Leprosy*, da banda Death. Quando permitido, e não proibido posteriormente, algumas bandas utilizam fotografias de feridas: no álbum *Wake up and smell the carcass*, há, inclusive, uma foto da autópsia do ex-presidente norte-americano John Kennedy. O Carcass, conforme comentamos em outro momento, explora a terminologia médica em muitas de suas canções: Leaving expectorate of lysergide composition, Manifestation of verrucose urethra, Suppuration etc.

⁸⁸ Tradução nossa de: “They don’t need to know what this is about. They can’t understand it... Have fun and enjoy the music... Whatever”

⁸⁹ Produção realizada para a TV norte-americana em 1991. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E1WAFh2ions>. Acesso em 20 jan. 2016.

⁹⁰ Tradução nossa de: “Mortuary is about being brutal. We wanna see bodies flying, bodies slamming, blood, puke, piss, you name it! You want it!”



Imagen 1: Capas dos álbuns *Leprosy* (Death; 1988), *Butchered at Birth* (Cannibal Corpse; 1991), *Indecent and obscene* (Dismember; 1993) *Wake up and smell the carcass* (Carcass; 1996), *In torment in hell* (Deicide; 2001) e *Inked in blood* (Obituary; 2014).

A mutilação do corpo humano também é recorrente, como podemos observar. A capa de *Inked in blood*, se comparada à de *Butchered at birth*, duas décadas mais antiga, varia mais em termos de computação gráfica do que em relação à capacidade de causar horror. No álbum da banda Cannibal Corpse, por exemplo, simula-se uma espécie de açougue no qual diversos abortos são realizados por zumbis em meio a uma carnificina generalizada. Visceras expostas, cortes na pele e nos tecidos, além de muito sangue, também são elementos que caracterizam a arte gráfica do álbum *Indecent and Obscene*, da banda sueca Dismember, cujo logotipo emerge do interior do tronco dilacerado. Outra faceta do horrorífico associa-se à questão do macabro e do satânico. A capa do álbum *In torment in hell*, do Deicide, representa essa vertente, empregando elementos como cruzes e pentagramas invertidos, o número 666, além de seres aparentemente demoníacos que atormentam a figura que remete a Jesus Cristo.

Apenas a já citada tentativa de “chocar” parece pouco para que possamos abordar tal fascínio pelo horrorífico e pelo repulsivo. Em sua pesquisa, Purcell (2003, p. 278-279) levanta a hipótese de que o horror, no decorrer dos tempos, respondeu a certas condições sócio-políticas e a inquietações/preocupações humanas. “No entanto, a maior preocupação encarada pelo horror e, especificamente, pelas letras do *death metal*, é uma preocupação universal que não conhece

limites espaciais nem temporais: o medo da morte”⁹¹. Para que caracterizemos a relação entre o *death metal* e a morte, nem precisamos nos referir ao nome do gênero musical, que poderia ser traduzido como “metal da morte”; as próprias capas aqui expostas são elementos significativos para esse propósito. Nelas, a relação com a morte emerge, ao menos, de três formas distintas: a iminência da morte (doenças e feridas), a morte propriamente dita (a decapitação e a autópsia) e o pós-morte (os zumbis e o transcendental).

O *death metal* está longe de ser o primeiro dos subgêneros do rock a se valer do horror enquanto matéria de suas composições. Todavia, as artes gráficas da banda Cannibal Corpse, por exemplo, se constituem de maneira mais explícita (não diríamos mais assustadora) em relação ao horrorífico e ao repulsivo se comparadas, por exemplo, às artes gráficas da banda Black Sabbath no começo da década de 1970. Essa progressiva explicitação, que culmina com representações “viscerais”, aponta para a necessidade de intensificação, caso o objetivo seja continuar chocando. Alice Cooper, conhecido desde o final dos anos 1960 por suas performances teatralizadas, diz, em entrevista ao *The Paramus Post*⁹², que, nos dias de hoje, “[...] você não consegue mais chocar o público. O público já está chocado – e eu estou chocado – pela CNN. Quando você vê um homem de verdade tendo sua cabeça cortada por terroristas de verdade na televisão, e então você vê Alice Cooper tendo a sua cabeça cortada por uma guilhotina, isso é um truque óbvio, bem, não é muito chocante”.

Fiore (2011a, 2011b) analisa, em sua pesquisa da área da Comunicação, as formas do grotesco presentes na linguagem do *heavy metal* e do *hard rock*. Segundo o autor, essa linguagem tem uma natureza “[...] irrefutavelmente subversiva, transgressora e contestadora por excelência. Utiliza-se do riso e da imagem grotesca do corpo para enfrentar e se opor às adversidades da vida e do destino, ridicularizando os infortúnios e as desgraças do mundo” (FIORE, 2011b, p. 12). A hipótese do pesquisador, conforme notamos, identifica certa função utilitária para o grotesco. De forma semelhante ao que apresentamos com relação ao *death metal* – eventualmente concebido como “válvula de escape” –, a representação do grotesco no *heavy metal*, de modo geral, seria uma forma de “contra-atacar”, ironicamente ou jocosamente, as mazelas do cotidiano. O autor nos explica que:

A palavra *grottesca* ou *grotesco*, que advém do substantivo *grotta* e que significa gruta, é de origem italiana. No século XV, serve para designar excêntricas decorações ou pinturas encontradas em paredes subterrâneas das Termas do Imperador Tito em Roma. Tais representações inovam, pois

⁹¹ Tradução nossa: “However, the greatest concern tackled by horror, and most specifically by Death Metal lyrics, is a universal concern that knows neither temporal nor spatial boundaries: the fear of death”.

⁹² Disponível em: http://whiplash.net/materias/news_907/044155-alicecooper.html. Acesso em: 22 jan. 2016.

carregam um jogo ornamental diferente, em que formas vegetais, animais, humanas e dos reinos dos inanimados são misturados com excepcional liberdade artística. Há uma fantástica distorção das ordens do Mundo sério e bem-composto. A partir de então, o termo “grotesco” passa a nomear todos os demais adornos ou obras do estilo assim como vem representando uma violação brutal da aparência física e bela tida como normal. Nos dia de hoje, adquire o sentido de mau gosto, defeituoso, ridículo e até monstruoso. (FIORE, 2011b, p. 13).

Com base em estudos de Bakhtin, para quem a estética do grotesco, em grande parte uma estética do disforme, pode completar-se ao “sublime”, produzindo uma beleza que o clássico puro é incapaz de atingir, Fiore (2011b, p. 69) salienta que a função do grotesco é a de liberar o homem de parâmetros que fundamentam certas ideias dominantes: o grotesco ofereceria, nessa perspectiva, “[...] novas possibilidades de mudança, de pôr tudo de ponta-cabeça, de criar uma ordem universal diferente e distinta, de suscitar outra estrutura de vida”. Tal função do grotesco pode ser associada, no âmbito do metal extremo, à já citada questão da transgressão, presente nas canções e nos enunciados de entrevistas concedidas à mídia, por bandas/artistas de *death metal*. Musicalmente, o *death metal*, quando propõe a não existência de limites de peso e velocidade, estabelece uma espécie de transgressão no interior do próprio rock. No que diz respeito às letras das canções, a exploração do satânico é uma das formas de efetuar a violação de um universo tido como normal e aceitável.

Courtine (2011), na coleção *História do Corpo*, apresenta um capítulo direcionado ao “corpo anormal” e ao que define como antropologia da deformidade. Dentre as contribuições desse texto, vale destacar o fascínio que a exibição do corpo monstruoso em circos produzia no decorrer do século XIX. A prática dos *freak shows*, todavia, diminui significativamente com certa “humanização do monstro”: perdem eficácia as concepções da monstruosidade enquanto uma manifestação diabólica ou divina, “[...] fruto incestuoso das relações entre o homem e o animal” (COURTINE, 2011, p. 289). O monstruoso, que, principalmente a partir do século XX, torna-se objeto de preocupações morais, começa a despertar compaixão em vez de continuar se inserindo no universo das distrações populares. O último filme com “monstros reais”, *Freaks*, de 1932, já apresenta, segundo o autor, uma visão humanizada do monstruoso: trata-se de uma história que conta o romance entre um anão e uma bela trapezista; sugere-se, portanto, que a deformidade do corpo pode abrigar sentimentos humanos. Courtine (2011), em um subtópico que se intitula *Tela monstruosa*, defende que, na contemporaneidade, a falta de “monstros reais” é suprida, de certa maneira, por uma série de filmes que exploram aspectos da monstruosidade. O *death metal*, ao abordar o monstruoso, sob a forma do horrorífico e do repulsivo, pode, nessa perspectiva, ser concebido como um dos mecanismos de canalização racional da curiosidade, pois, valendo-se de

cenografias artísticas, expõe ficcionalmente o interdito – encenando uma natureza atópica –, o impossível de ser exposto em suas condições efetivas de existência.

2.2.6 *A circulação de “materiais” e a constituição de uma “cena”*

Artistas, fãs e demais participantes da prática discursiva do *death metal* frequentemente empregam o termo espacial “cena” para se referirem à produção, à circulação e à recepção desse gênero. De acordo com Harris (2007, p. 13), “[...] o termo é usado em uma variedade de maneiras para descrever o contexto no interior do qual a música do metal extremo, práticas e discursos são produzidos”⁹³. A “cena” admite, para Dunn (2004): um sentido mais restrito, enquanto a ligação entre determinado tipo de música e um local específico (“a cena *thrash metal* da Bay Area”, “a cena sueca de *death metal*”, “a cena *grunge* de Seattle”), o que abarca não somente a música em si, mas também uma rede de estúdios de gravação, lojas de música, meios de divulgação, locais para ensaios, encontros entre instrumentistas e bandas etc.; e um sentido mais amplo, como uma cadeia relativamente global e descentralizada de produtores e consumidores. Embora apresente cenas locais, como Tampa e Gotemburgo, a “cena *death metal*” pode ser compreendida, nos dias de hoje, a partir dessa segunda acepção.

O funcionamento de uma cena musical, conforme comentamos, envolve a divulgação e a circulação das produções associadas ao gênero. No *death metal* – e no metal extremo como um todo –, isso se dá a partir de uma lógica bastante peculiar. Segundo Harris (2007, p. 58), “a cena contém relativamente poucos membros cujo engajamento em relação ao metal extremo é limitado simplesmente ao ato de escutar a música”⁹⁴. Janotti Jr. (2014), por seu turno, afirma que o *heavy metal* é um gênero caracterizado pela “escuta dedicada”, ou seja, ouve-se a música com a atenção voltada a essa atividade, o que implica o conhecimento das vertentes e práticas que caracterizam o gênero musical.

Muitos fãs do gênero se identificam como *headbangers* e fazem coro aos artistas com lemas do tipo “é preciso apoiar a cena”. O termo em inglês remete, a propósito, ao ato de balançar de cabeças durante os *shows*, comumente praticado pelos fãs e pelas bandas de *heavy metal*. Os *headbangers* constituem um grupo identitário caracterizado também por estilos de se vestir e por formas de comportamento e movimentação no espaço social. Sobre o estilo visual adotado pelos *headbangers*, Purcell (2003, p. 50-51) comenta:

⁹³ Tradução nossa de: The term is used in a variety of ways to describe the context within which extreme metal music, practices and discourses are produced.

⁹⁴ Tradução nossa de: “The scene contains relatively few members whose engagement with extreme metal is limited simply to listening to music”.

Nos *shows*, os fãs de metal vestem preto mais que qualquer outra cor. A maioria dos homens tem cabelos compridos e usam camisas de bandas adornadas com imagens/fotografias *gore* e palavras ofensivas. Jeans pretos são extremamente comuns, mas também vemos calças de couro, de carga e de camuflagem. O típico fã de *death metal* usa coturnos pretos (embora tênis sejam frequentemente encontrados). Os fãs também costumam usar jaquetas pretas de couro e jeans cobertas com *patches* relacionados a bandas. Alguns usam joias/bijuterias de metal, *spikes* intimidadores e cintos de bala. Muitos têm tatuagens e *piercings*, embora provavelmente não seja a maioria. As mulheres, nos *shows* de *death metal*, costumam se vestir da mesma maneira que os homens, mas elas frequentemente adotam um estilo mais feminino, vestindo camisetas justas e calças de cores escuras. Estilos góticos, como o de longos vestidos pretos, são também comuns entre as mulheres [...]. No conjunto, os fãs de *death metal* apresentam-se de modo pouco convencional e podem parecer bastante assustadores. A intencional escolha por acessórios de metal, cores escuras e botas só contribui para esse visual assustador⁹⁵.

A detalhada descrição de Purcell, embora provavelmente se baseie em *shows* de *death metal* realizados na América do Norte e na Europa, corrobora o caráter global da cena. O perfil visual dos *headbangers* é praticamente o mesmo, seja em uma cidade como São Paulo, seja nos locais em que o clima é geralmente desfavorável ao uso de roupas pretas, como na Amazônia. De nossa perspectiva teórica, não podemos concordar com a autora quando ela se refere à escolha pelos elementos citados como algo completamente “intencional”. Defendemos que o estilo de se vestir é parte de uma semântica global mais ampla, associada à produção de outros elementos do discurso (não apenas linguísticos, mas constituídos por várias semioses). Se fizermos referências a textos bíblicos, por exemplo, observamos como o visual dos *headbangers* alinha-se à proposta transgressora do gênero musical, sobretudo em relação a um de seus alvos prediletos, o religioso. Em Gênesis (1, 4-5), Deus separa a luz das trevas, após constatar que a luz era boa. No livro do Apocalipse (Ap 3, 4-5), ordena-se que o “vencedor” seja vestido de branco. Incisões são proibidas em Deuteronômio (Dt 14, 1) e tatuagens o são em Levítico (Lv 19, 28). Na Primeira Epístola aos

⁹⁵ Tradução nossa de: “At shows, metal heads wear black more than any other color. Most of the males have long hair and wear band t-shirts adorned with gory pictures or offensive words. Black jeans are extremely common, but one also sees leather, cargo, and camouflage pants. The typical Death Metal fan wears black boots (though tennis shoes are also frequently found). Fans also commonly wear black leather or denim jackets covered in band-related patches. Some wear metal jewelry or intimidating spikes and bullet belts. Many have tattoos or piercings, although probably not a majority. The females at Death Metal shows often dress in the same fashion as the males, but they frequently adopt a more feminine style, wearing fitted shirts and pants in dark colors. Gothic fashions, such as long black dresses, are also common among females at Death Metal shows. On the whole, Death Metal fans look very unconventional, and they can appear fairly frightening. Their intentional choice of dark colors, boots, and metal accessories only contributes to this frightening look”

Coríntios (1Co 11, 7-15)⁹⁶, podemos encontrar orientações específicas acerca do comprimento dos cabelos de homens e mulheres: os homens, tendo em vista que são a imagem e o esplendor de Deus, não devem cobrir as suas cabeças; já as mulheres devem trazer o sinal de submissão sobre si, pois seria desonroso rezar sem estar coberta com um “véu”. Supor uma relação direta entre o estilo dos *headbangers* e essas passagens da Bíblia seria um tanto redutor. Em vez disso, pode-se inferir que a construção do *ethos* peculiar ao *death metal* é caracterizada, dentre outros aspectos, pela oposição ao “normal religioso”, por assim dizer, conforme ele tem se constituído no decorrer dos tempos; trata-se, portanto, de algo que vai além dos textos doutrinários em si.

A movimentação dos *headbangers* nos espaços sociais não se restringe aos *shows*. No Brasil, praças e bares são alguns dos locais em que, à noite, eles preferencialmente se reúnem – o encontro nos cemitérios, embora eventualmente ocorra, é algo mais presente no imaginário sobre os chamados “metaleiros” do que em práticas efetivas desse grupo. Os comportamentos usuais dos *headbangers* são sobremaneira determinados pelo caráter de “escuta dedicada” da música de que são fãs. É comum um *headbanger* se referir a CDs, *long plays*, revistas e fanzines etc. como “materiais”, o que sugere a ideia de que essas produções, de certa forma, devem ser “estudadas”, apreciadas com dedicação. Seguindo a mesma lógica, é possível verificar, nas interações entre os *headbangers*, que existem “iniciados” e “iniciantes”. O fã que veste a camisa de uma banda e que eventualmente não conhece suficientemente sua música e sua história é pejorativamente chamado de *poser*, isto é, é identificado como alguém que se insere no meio *headbanger* apenas por uma questão de imagem. As bandas, por sua vez, na perspectiva dos *headbangers*, não devem abdicar de uma música “autêntica” e *underground* para buscar sucesso comercial. Voltaremos a abordar tal questão em um momento posterior, quando focalizaremos a dicotomia envolvendo *mainstream* e *underground*.

A circulação das produções de *death metal*, antes da difusão da Internet, se dava, em grande parte, por meio do comércio e do empréstimo de fita cassete entre os fãs. A divulgação ficava a cargo de pequenas revistas e fanzines especializadas, além da disseminação boca a boca. Dunn (2004, p. 108) relaciona essa configuração à cena *death metal* de Tampa, mas ela pode ser aplicada, com poucas diferenças, ao contexto brasileiro anterior à segunda metade da década de 1990. Outra prática recorrente, de acordo com Purcell (2003, p. 45), era a divulgação e o comércio

⁹⁶ Quanto ao homem, não deve cobrir sua cabeça, porque é imagem e esplendor de Deus; a mulher é o reflexo do homem. Com efeito, o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher do homem; nem foi o homem criado para a mulher, mas sim a mulher para o homem. Por isso a mulher deve trazer o sinal da submissão sobre sua cabeça, por causa dos anjos. Com tudo isso, aos olhos do Senhor, nem o homem existe sem a mulher, nem a mulher sem o homem. Pois a mulher foi tirada do homem, porém o homem nasce da mulher, e ambos vêm de Deus. Julgai vós mesmos: é decente que uma mulher reze a Deus sem estar coberta com véu? A própria natureza não vos ensina que é uma desonra para o homem usar cabelo comprido? Ao passo que é glória para a mulher uma longa cabeleira, porque lhe foi dada como um véu.

de fitas-demo por correio. Sobretudo na época em que não havia selos e gravadoras interessadas no *death metal*, as bandas, de modo caseiro, eram responsáveis pela circulação da própria música, resultando na constituição de uma rede de fãs e de músicos engajados na difusão de materiais relacionados a esse gênero musical.

Os videoclipes se tornaram uma importante estratégia de divulgação, principalmente a partir da década de 1990. Embora atualmente tais vídeos sejam facilmente acessados pela Internet, não houve, e até hoje não há, muito espaço para eles na televisão aberta. De acordo com Harris (2007, p. 90), uma das poucas aberturas ao metal extremo na TV norte-americana foi o programa *Headbanger's Ball*, cujo cancelamento ocorreu em 1995. O autor comenta que, apesar dos meios de comunicação cada vez mais avançados, alguns participantes da cena são relutantes em relação às novas tecnologias, preferindo divulgar produções e interagir por meio de cartas. As chamadas webzines – ou fanzines virtuais –, da mesma forma, não conseguiram substituir integralmente os fanzines impressos. Assim, pode-se afirmar que o fascínio dos *headbangers* pelo *underground* e pela “raridade”, por aquilo que não se encontra em larga escala na grande mídia, é significativo para a construção de uma imagem enunciativa que atravessa o discurso do *death metal* como um todo. A característica distorcida da voz, por exemplo, que transgride o ideal de uma comunicação transparente, pode, por analogia, ser equiparada, no processo de circulação, à reivindicação de um fazer artístico adversário da grande divulgação midiática.

2.2.7 A dinâmica dos shows de death metal

Os *shows* são elementos basilares para a apreensão da prática discursiva em questão. Há grandes festivais de *heavy metal* e metal extremo, como o Wacken Open Air, cujo público chegou a oitenta mil pessoas nas últimas edições. Os *shows* de *death metal* mais rotineiros, no entanto, atraem geralmente menos de cem pessoas e são realizados em lugares pequenos e, na maioria das vezes, com pouca infraestrutura. De acordo com Campoy (2010, p. 114):

[...] na hora do show, no momento mesmo das apresentações, essas precárias condições não importam. Os chiados indesejáveis, o som “embolado”, como dizem, não é empecilho para que aquele evento se transforme em uma celebração de tudo aquilo que o *underground* representa para os presentes. Os ruídos não impedem que o som regido pelos músicos mancomunados com seus instrumentos seja ouvido como uma música, como metal extremo *underground*, razão e objetivo desse espaço.

Embora o autor esteja se referindo ao metal extremo de maneira geral, seu comentário é pertinente em relação a grande parte dos *shows* de *death metal*. De modo análogo à voz e aos demais aspectos da musicalidade, que constroem uma atmosfera aparentemente caótica/ruidosa, a execução das músicas ao vivo, quando prejudicada pela falta de estrutura, não descharacteriza o universo de sentido instaurado pelo discurso, visto que se apoia na negação da limpidez, da “fácil digestão”, da comercialidade. Isso também se aplica à questão da qualidade da produção dos álbuns: na perspectiva de um *headbanger*, mais vale um álbum mal gravado, mas que contribua de alguma forma para o *underground*, do que um álbum bem produzido, porém “vendido” ao *mainstream*.

A intensidade do som, em *shows* de *death metal*, impede que a música seja mero pano de fundo para que seus frequentadores possam conversar. Sendo assim, os comportamentos mais característicos, durante a execução das canções, envolvem formas bastante notórias de expressão corporal. Alguns fãs ficam apenas de pé ouvindo e cantando as canções, mas outros movimentos são mais peculiares: cerrar e levantar o punho; simular chifres com os dedos; balançar a cabeça de cima para baixo e vice-versa (*headbanging*); pular do palco (*stage diving*), presente, sobretudo, no *thrash metal*; e o *mosh*, que Purcell (2003, p. 57-58) define da seguinte maneira: “envolve um tipo de brincadeira brusca em que os fãs se empurram e dão encontrões entre si de um modo muitas vezes severo, embora raramente hostil”⁹⁷. A autora, justificando a falta de hostilidade, explica ainda que, quando uma pessoa cai no chamado *mosh pit* (ou “roda”), não demora a ser auxiliada por outros participantes a se levantar. Devido ao caráter ríspido, tal espécie de dança é uma prática predominantemente masculina. Purcell (2003) também aponta diferenças regionais relativas aos comportamentos dos fãs. No nordeste estadunidense, segundo a autora, *mosh pits* se assemelham a frenéticas lutas de *kung-fu*, enquanto, no resto do país, são bem mais frequentes os tradicionais empurões. Já no continente europeu, balançar a cabeça e erguer os punhos são movimentos que têm mais espaço que o *moshing* em si.

Harris (2007, p. 44) especula que, na visão dos desconhecedores do gênero, os *mosh pits* podem parecer batalhas descontroladas. No entanto, o autor defende que eles são, assim como o *stage-diving* e o *headbanging*, atividades “intensamente controladas”, apesar de acarretarem certo perigo de ferimentos e contusões. Citando Berger, autor ao qual já nos referimos neste capítulo, Harris apresenta a descrição do *moshing* enquanto tensão entre violência e ordem. A violência estaria acompanhada de uma sutil consciência de que o *mosh pit* não se trata de tumulto ou briga. Quando uma pessoa pula do palco, por exemplo, há sempre outros fazendo uma “cama” a fim de

⁹⁷ Tradução nossa de: “Moshing involves a kind of rough play where fans push and jostle one another in a sometimes harsh, though rarely hostile, manner”

impedir que ela vá de encontro ao chão. Além disso, aqueles que “passam do limite”, agindo mais violentamente que o consentido, por assim dizer, são geralmente advertidos e/ou colocados para fora do *mosh pit*.

A perspectiva de que os movimentos corporais peculiares dos *shows* de *death metal* são atividades dotadas de certa ordem é corroborada por Purcell (2003, p. 59), que afirma ser rara, nos eventos do gênero, a ocorrência de lesões que possam ser consideradas graves; de acordo com a autora, “[...] quase sempre você encontrará fotógrafos com equipamentos caros postados de forma confiante e segura bem próximos ao centro da ação”⁹⁸, o que, de certa forma, atestaria um tácito e aparentemente paradoxal acordo de não violência:

Os *mosh pits* certamente envolvem uma liberação de emoção, de paixão, e talvez até mesmo de hostilidade, mas, como regra geral, essa liberação não é orientada em direção a ninguém. Em vez disso, tal dança é uma experiência compartilhada entre os *moshers*, que veem os outros mais como amigos ou irmãos que inimigos e oponentes (PURCELL, 2003, p. 60)⁹⁹.

Ainda segundo a autora, os *mosh pits* são “emblemas de liberdade e paixão”, e isso os torna cruciais para o tipo de música em questão. Abordando suas percepções com um breve e leve distanciamento de uma escrita mais acadêmica, Purcell (2003, p. 93) afirma: “Se você quer saber o que é estar vivo, participe de um *mosh pit*. Os *mosh pits* são sobre contato humano e liberação animalizada. Na roda, o toque é elétrico, e os corpos não são mais reprimidos”¹⁰⁰. É relevante destacar a relação entre essa forma de movimentação e os enunciados anteriormente comentados neste capítulo, em específico aqueles que identificam no *death metal* certa função de canalização da violência e da agressividade.

A importância da performance corporal no rock, de uma forma geral, é mencionada por Paul Zumthor (2000, p. 82-83), que, ao discorrer, no âmbito da literatura, sobre uma hipotética “decadência” do caráter performativo em decorrência da preponderância da leitura solitária de textos escritos, declara:

Eu me recuso a prognosticar, como alguns o fizeram, a morte da literatura. Desejo que ela perdure, mas o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético. Citaria como significativa a esse respeito a invasão de

⁹⁸ Tradução nossa de: “one will almost always find photographers with expensive camera equipment standing confidently and safely very close to the center of the action”.

⁹⁹ Tradução nossa de: Mosh pits most certainly involve a release of emotion, of passion, and perhaps even of hostility, but, as a general rule, this release is geared towards no one. Instead, such dancing is a shared experience among moshers who envision one another as friends or brothers more than enemies or opponents.

¹⁰⁰ Tradução nossa de: “If you want to know what it is to be alive, step into a mosh pit. Mosh pits are about human contact and animalistic release. In the pit, touch is electric, and bodies are no longer restraints”.

nosso universo cultural, há uns 30 anos, por formas de arte das quais o rock me parece o emblema. Apesar da mediocridade textual (mas não é esta a questão) do canto na música rock, o que testemunhamos aqui é uma irresistível “corporização” do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico. Desse contexto, formas novas de leitura vão necessariamente se desprender.

As afirmações do crítico literário, embora dotadas de um juízo de valor prescindível ao nosso propósito de pesquisa, reforçam o caráter desprendido (“menos duro”) e fisicamente intenso das formas de movimentação peculiares aos *shows* de rock, característica que, em vertentes como o *death metal*, amplifica-se ainda mais. O importante é notar como o *headbanging*, o *stage-diving* e os *mosh pits* alinharam-se à semântica global do discurso em questão. Longe de consistirem em movimentos aleatórios, eles legitimam o *ethos* peculiar às cenas de enunciação engendradas pelo *death metal*: além da aparência violenta/agressiva e, por isso, transgressora, outro elemento que se sobressai é uma feição “animalizada” (“mais manifestamente biológica”) que tais movimentos sugerem. Um leigo em relação ao gênero musical em questão poderia indagar: que pessoas, em sã consciência, começariam a balançar as cabeças, a se empurrar sem parar e a se atirar de um palco? A suposta privação de racionalidade, aliada à citada animalização, cria terreno para que se associe o rock, principalmente o metal extremo, a algo “demoníaco” ou a uma forma de possessão. Com efeito, entra em funcionamento a atribuição de um *ethos*, enquanto construção de leitura, pautado fundamentalmente em estereótipos que o validam.

2.2.8 Representações sobre os ouvintes de *death metal*

Grande parte das pesquisas acerca do *death metal* consultadas em nosso levantamento bibliográfico converge, mesmo que sutilmente, em um ponto: tentar descontruir certa relação de implicação entre “música agressiva” e “pessoas agressivas”. Embora admitamos que a Análise do Discurso interessa-se pelos sujeitos enquanto enunciadores de discursos, e não como indivíduos dotados de uma biografia, é válido desenvolvermos algumas reflexões sobre essa questão. Afinal, os estudos sobre o tema também constituem uma maneira de regulação da imagem que se associa ao *death metal*. É comum, a propósito, que os pesquisadores do gênero musical, cuja abordagem no âmbito acadêmico é ainda muito tímida, sejam, também, fãs.

Traçando o “perfil” dos fãs de *death metal*, Purcell (2003, p. 148), além de afirmar que esse público é predominantemente formado por jovens, associa tal fato à hipótese de que, por ser uma forma de entretenimento “inaceitável”, o *death metal* soa aos jovens como um símbolo de rebeldia: “[...] atividades rebeldes têm tradicionalmente atraído os jovens; para eles são meios de

reivindicar singularidade e independência em relação à geração anterior e particularmente aos pais”¹⁰¹. No entanto, a autora se esforça em demonstrar que, não obstante esse caráter de rebeldia, a relação dos fãs de *death metal* com suas famílias não é necessariamente conturbada ou hostil. Apresentando dados de entrevistas realizadas com tal público, a pesquisadora atesta que apenas 7,5% dos entrevistados reportaram algum tipo de raiva ou mágoa em relação aos pais. Mais de 70%, por outro lado, descreveram essa relação como ótima e/ou afetuosa. Outra questão abordada por Purcell (2003) é a suposta identificação de indivíduos depressivos com os temas negativos do *death metal*. Entretanto, na visão da autora, os entrevistados demonstraram algo contrário: muitos deles sugeriram, de vários modos, que a “cena” lhes possibilitou esperança e imagens de sucesso e positividade. Em alguns momentos do livro, notamos que o caráter acadêmico dá certo espaço a um tom de defesa do *death metal*, algo que é confirmado pela própria autora na conclusão: “[...] eu me sinto segura em minha defesa do *death metal* porque eu fui pessoalmente transformada por minha experiência com a cena. Defrontei-me com seus melhores e piores elementos” (PURCELL, 2003, p. 295) ¹⁰².

Por seu turno, Berger (1999), referindo-se ao público metaleiro como um todo, apresenta questões também relacionadas a classes econômicas. Conforme o autor, esse público é constituído predominantemente por jovens brancos da classe trabalhadora. Com relação à cor, porém, é válido destacarmos que essa predominância não é tão perceptível no contexto brasileiro, o que nos leva a relativizar a afirmação do autor. No que concerne ao aspecto econômico, muitos estudiosos, de acordo com Berger (1999, p. 164), têm interpretado a música em questão como “[...] um modo de expressar frustrações dos jovens da classe trabalhadora (*blue-collar young*¹⁰³) em uma sociedade em desindustrialização, a qual não requer suas mãos-de-obra nem valoriza suas presenças”¹⁰⁴. Embora o autor relate a emergência do gênero musical a determinadas questões econômicas, interpretações que concebem a música apenas como um reflexo de fatores sociais são rechaçadas: “[...] ao mesmo tempo que seria impossível compreender o *heavy metal* sem referências ao desemprego, à desindustrialização e às sempre crescentes dificuldades da classe trabalhadora, o *heavy metal* não pode ser concebido como simples produto das circunstâncias” (BERGER, 1999,

¹⁰¹ Tradução nossa de: “Rebellious activities have traditionally attracted the young, for they are means of asserting uniqueness and independence from the previous generation and particularly from parents”.

¹⁰² Tradução nossa de: “I feel confident in my defense of the Death Metal scene because I have been personally transformed by my experience of the scene. I have encountered its best and worst elements”.

¹⁰³ *Blue-collar worker* se refere aos indivíduos da classe trabalhadora que realizam trabalhos manuais, como em certos setores industriais, de construção, de manutenção mecânica etc.

¹⁰⁴ Tradução nossa de: “Most scholars of metal have interpreted the music as an expression of the frustrations of the blue-collar young in a de-industrialising society that neither requires their labour nor values their presence”.

p. 171) ¹⁰⁵. Defendendo essa perspectiva, ele afirma que nem todo jovem da classe trabalhadora se interessa pelo gênero e que alguns fãs de metal não provêm de tal origem. Apesar de discorrerem sobre questões distintas, Purcell e Berger se valem de uma lógica semelhante: a identificação com o gênero musical não implica peremptoriamente a presença de traços sociais e psicológicos pré-definidos.

Quando comentamos algumas declarações de músicos de *death metal* sobre seu próprio fazer artístico, apontamos uma regularidade relativa às “condições propícias” para a produção de tal música (considerem-se, por exemplo, os depoimentos dos músicos angolanos de *death metal*). Harris (2007), realizando uma comparação entre Israel e Suécia, tenta justamente desconstruir a ideia de que o metal pesado é necessariamente resultado de contextos conturbados. Conforme nos explica o autor, Israel, país com consideráveis conflitos políticos, sociais e culturais, conta com pouquíssimas bandas de metal extremo, enquanto a Suécia, pelo contrário, é uma das cenas mais produtivas do *death metal*. Essa comparação é questionável em alguns aspectos, como em relação às tradições religiosas de cada país e ao diálogo desses países com as regiões à sua volta. Porém, ela não deixa de constituir certa tentativa de “enfraquecer” a imagem negativa atribuída ao *death metal*. Para o propósito de um estudo discursivo, como o que empreendemos, mais relevante que a exposição de dados que sugerem um contato com a suposta “realidade factual” é a legitimação de representações imaginárias sobre a gênese das canções de *heavy metal* e, nesse sentido, o que efetivamente circula é a imagem associada a uma situação severa e conturbada. Como diria Glenn Benton, “tempos difíceis trazem boas canções”.

Assim como Purcell, Harris (2007, p. 124) nega que a agressividade da música seja o reflexo de mentes agressivas e pessoas violentas. O autor se reporta a “[...] formas convencionais de altruísmo” existentes no interior da cena *death metal*, citando o exemplo do considerável apoio recebido por Chuck Schuldiner, *frontman* e fundador da banda Death, que lutou contra um câncer de cérebro antes de falecer em 2001. É importante esclarecer que, de nossa perspectiva teórica, a hipotética atribuição de um *ethos* demoníaco à enunciação do *death metal* – longe de se tratar de uma forma de delinear a personalidade dos indivíduos envolvidos com tal música – refere-se às construções de leitura produzidas com relação à imagem do enunciador, algo que, conforme já explicamos, não equivale ao indivíduo em seu âmago psicológico.

¹⁰⁵ Tradução nossa de: “While it would be impossible to understand heavy metal without reference to de-industrialization, joblessness and the ever-increasing difficulties of the working class, heavy metal cannot be seen as a mere product of these circumstances”.

2.2.9 A agressividade direcionada (ao mainstream)

Quando nos referimos a formas aparentemente violentas de movimentação presentes em *shows* de *death metal*, destacamos que a hostilidade não se dirige especificamente, embora possa parecer, aos participantes do *mosh pit*. De modo análogo, poderíamos, a princípio, dizer que toda a agressividade (sonora, lírica, imagética etc.) característica do *death metal* não escolhe um alvo particular. Campoy (2010, p. 280), no entanto, nos leva a relativizar tal proposição, na medida em que aponta o “inimigo” mais habitual do metal extremo:

As fotos de troncos humanos abertos, com o intestino delgado à mostra, repulsam? O coito anal com o pulso parece uma perversão? As letras que glorificam o diabo como senhor do mal parecem demoníacas? O vício cantado como virtude parece vil? E, sobretudo, a música que embala esses motivos incomoda com sua velocidade, com sua distorção e com o privilégio dado ao pulso? Tudo isso agride? Pela perspectiva do *underground*, claro que sim. Agride o *mainstream*, e tudo que o fere está no rol dos motivos a serem tematizados pelo estilo musical que é a razão de ser desta prática urbana (CAMPOY, 2010, p. 280).

Tal aversão ao *mainstream* é característica marcante da postura dos *headbangers* com relação às bandas que escutam e, peculiarmente, “apoiam”. A difusão na grande mídia, que, em outros discursos do campo artístico-musical, pode ser lida positivamente como “sucesso”, tem conotações negativas no *death metal* e no metal extremo de modo geral. Massificar significa se vender a um meio alienado e inautêntico, visto que as produções do *mainstream* apenas seriam resultados de uma incessante busca por lucro.

Conforme comentamos, a própria gênese dos subgêneros do metal extremo associa-se, no âmbito do *heavy metal*, a uma espécie de resposta a algumas bandas que, no início da década de 1980, começaram a flertar com uma sonoridade mais *pop*. Segundo Dunn (2004, p. 112), “[...] o *thrash*, o *black* e o *death metal* foram abastecidos pela insatisfação com o glamour, o spandex [referência a um tecido elástico e colado ao corpo muito frequente no estilo visual de bandas de *glam metal*, como Mötley Crüe e Poison] e a pompa de um metal mais leve”¹⁰⁶.

No que concerne especificamente ao posicionamento discursivo do *death metal*, é válido destacar alguns depoimentos dos artistas do gênero. David Vincent, vocalista e baixista da banda *Morbid Angel*, no já citado documentário *666 at Calling Death*, defende que a mídia, em vez de ajudar as pessoas a se tornarem mais inteligentes, “distorce as coisas”. Com relação à música que

¹⁰⁶ Tradução nossa de: “Thrash, black, and death metal were fueled by dissatisfaction with the glamour, spandex, and pomp of lite metal”.

toca, Vincent declara: “Não é algo que eu faça pela imagem, pelo dinheiro ou por promoção, é tudo pessoal”¹⁰⁷. O caráter supostamente alienador da grande mídia, bem como a sua contraparte, a “autenticidade” do *death metal*, é corroborado por Paul Ryan (apud PURCELL, 2003, p. 25), guitarrista da banda Origin:

A música que nós criamos é absoluto caos, uma expressão bastante real de extremidade. Não é algo processado. De fato, eu diria que é difícil de ouvir. As pessoas, em sua maioria, têm uma mentalidade implantada em relação às músicas que ouvem. Elas não querem pensar. Elas são como gado e a música é o capim: facilmente digerida, facilmente disposta.¹⁰⁸

A afirmação de uma composição mais complexa, difícil de ser “digerida”, também pode ser observada no depoimento de Karl Sanders (apud PURCELL, 2003, p. 27), *frontman* da banda Nile: “Certamente tocar *death metal* com uma centena de *riffs*, com cinquenta batidas diferentes e vinte mudanças de tempo distintas... certamente é mais complicado que qualquer coisa que você vá ouvir na pista de dança”¹⁰⁹. O músico ainda assevera que muito da essência do *death metal* se define pelo estilo anticomercial. Referindo-se à “infame” – em seus termos – aparição da banda Cannibal Corpse no filme *Ace Ventura*, ele explica que mesmo essa aproximação em relação ao *mainstream* se dá como uma provocação a qualquer outro tipo de música: “Aquilo foi uma parte de seu charme: seu espírito rebelde, um dedo do meio na cara do *mainstream*... Se você não tem ao menos alguma coisa daquele espírito rebelde, provocador e blasfemo, não há como funcionar”¹¹⁰ (apud PURCELL, 2003, p. 31).

John Dreisbach, baterista da banda With Immortality, questionado por Purcell (2003, p. 159) se gostaria que o *death metal* alcançasse o *status* de música *mainstream*, dá à pesquisadora a seguinte declaração:

Pelo amor de Deus, não! Eu amo o metal e tudo mais, porém eu não iria querer ligar a TV e ver um vídeo do Cryptopsy [banda canadense de *death metal*] em minha tela. Estou certo de que o vídeo seria fantástico, mas eu provavelmente choraria se visse Carson Daly [apresentador norte-americano de televisão] dizendo “Aqui está o novo vídeo do Cryptopsy” com uma *boy band* estúpida

¹⁰⁷ Tradução nossa de: “It’s not something I do for image or for money or for hype, it’s all personal”.

¹⁰⁸ Tradução nossa de: “The music we create is absolute chaos, a very real expression of extremity.... It’s not processed. In fact, I would say it’s a hard listen. Most people today have an implanted mentality on the music they listen to. They don’t want to think. They are like cattle and the music is grass: easily digested, easily disposed”.

¹⁰⁹ Tradução nossa de: “Certainly playing [Death Metal with] a hundred riffs in a song, with 50 different drum beats, and 20 different time changes, certainly that’s trickier than anything you’re gonna hear on the dance floor”.

¹¹⁰ Tradução nossa de: “That was a part of its charm: its rebellious spirit, its middle-finger in the face of the mainstream... If you don’t have at least some of that rebellious, defiant, blasphemous spirit, it’s going to be lame”.

aplaudindo ao fundo. Eu não gostaria que o metal se tornasse *mainstream* porque então ele seria como qualquer outra coisa no mundo. Eu adoro o individualismo! Sempre adorei e sempre vou adorar. É por isso que eu amo tanto a cena do metal, porque é praticamente mostrar o dedo para as tendências.¹¹¹

O sistema de restrições que delimita o posicionamento discursivo do *death metal* traz em sua constituição, portanto, a rejeição da difusão. Trata-se de uma forma de expressão artística cujo certificado de autenticidade seria não obedecer a nenhuma tendência, sobretudo às impostas pela grande mídia. Mais valeria, nessa perspectiva, permanecer no *underground* que se render a uma “ilegítima” tendência para ter acesso à popularidade. A rejeição do sema em questão, consistindo em elemento da semântica global desse discurso, é corroborada por outros fatores: a sonoridade, segundo os próprios músicos de *death metal*, é de difícil “digestão”; a qualidade de voz, conforme temos insistido, pauta-se pela obscuridade e pela não transparência.

No depoimento de Dreisbach, outro elemento que se destaca é uma incisiva defesa da individualidade, que também deve ser apreendida a partir do sistema de restrições desse discurso. No interior dessa perspectiva, a individualidade não se contrapõe, por exemplo, a aspectos como o altruísmo, e sim à própria massificação midiática, que dissolveria as singularidades de cada ser, transformando-os em meros integrantes de uma massa esculpida por comportamentos e gostos padronizados. A interpretação da individualidade, portanto, remete à rejeição da difusão: a música apenas é autêntica quando está livre de amarras que a determinam em função da popularização, quando consiste em formas de expressão por meio das quais os indivíduos não reprimem as suas emoções mais intensas, mesmo que elas não sejam consideradas, a princípio, “positivas”, como a dor e a raiva.

2.2.10 Regularidades nos logotipos de bandas de *death metal*

Nesta tese, em um momento posterior, realizaremos apontamentos analíticos acerca de algumas canções de *death metal*, bem como de outros elementos a elas associados. Antes, de uma forma mais geral, daremos continuidade ao presente capítulo discorrendo sobre alguns elementos importantes para o funcionamento da prática discursiva em questão, como logotipos e nomes das

¹¹¹ Tradução nossa de: “Please, God, no! I love metal and all, but I wouldn’t want to turn on the TV and see a Cryptopsy video on my screen. I’m sure that the video would be awesome, but I would probably cry if I saw Carson Daly saying, “Here’s the new Cryptopsy video” with a stupid boy band applauding in the background. I wouldn’t want metal to become mainstream because then it would be like everything else in the world. I love individualism! I always have and will. That’s why I love the metal scene so much, because it’s practically giving the finger to the trends”.

bandas, *flyers* de eventos e fanzines. Tais elementos, intimamente relacionados à circulação do *death metal*, não deixam de remeter à semântica global que rege o discurso, contribuindo, desse modo, para a construção de um *ethos* específico.

De modo análogo à análise de Walser (1993) sobre os nomes das bandas de *heavy metal*, que, segundo o autor, denotam poder e força, podemos considerar os nomes das bandas de *death metal* como elemento de fundamental importância para a imagem que delas se constrói. Propomos analisar não apenas os nomes, mas também os logotipos, considerando que o *design* característico é significativo para a produção de sentidos.



Imagen 2: Logotipos de algumas das principais bandas de *death metal*

Os nomes das bandas de *death metal* empregam expressões que geralmente remetem a, pelo menos, uma das seguintes temáticas: a morte em si (Death, Obituary, Deceased); causas de morte e/ou maneiras de morrer (Carbonized, Cancer, Decapitated, Kataklysm, Asphyx, Napalm Death, Pestilence, Internal Bleeding, Aborted, Immolation, Atrocity, Impaled, Mutilated, Torture Killer, Dying Fetus, Severe Torture, Suffocation); o estado de um corpo pós-morte (Putrefied, Carcass, Pungent Stench, Vital Remains); a violência e a hostilidade (Arch Enemy, Malevolent Creation, Criminal, Brutality, Murder Squad, Odious Mortem, Opressor); imagens e criaturas repulsivas (Bloodbath, Disgorge, Gorefest, Dismember, Skinless, Cannibal Corpse, Ingurgitate, Monstrosity, Amputated Genitals, Necrophagist, Vomitory, Abscess, Visceral Bleeding, Anal Blast, Fleshgrind); o sepultamento e procedimentos afins (Six Feet Under, Entombed, Cryptopsy, Grave, Sarcófago, Autopsy, Crematory, Carnal Forge, Exhumed); além de algumas referências ao

demoníaco ou ao misticismo (Morbid Angel, Deicide, Possessed, Disincarnate, Incantation, Angel Corpse, Macabre, Nocturnus). Um nome que foge a esses “padrões” é o da banda Benediction (“bênção”). No entanto, o seu logotipo arrebata a positividade que, de modo geral, é associada à palavra; nele, cria-se uma ambiguidade a partir da figura de duas freiras – uma do lado esquerdo, erguendo sua cruz, e uma do lado direito, retratada com uma aparência cadavérica e monstruosa, invertendo outra cruz.

Devido ao fato de muitos dos nomes se referirem a processos relacionados à morte e à mutilação, finalizados ou em andamento, podemos notar a recorrência da desinência de particípio *-ed* e do sufixo nominalizador *-ation*. Alguns nomes, como Deicide, Nocturnus e Odious Mortem, empregam termos latinos. Deicide, por exemplo, significa “aquele/aquilo que mata Deus”. Esse recurso ao latim pode sugerir, considerando-se a semântica global do *death metal*, um reforço do sema “obscuridade”: a imagem blasfema e “demoníaca” adquire, com o emprego de uma língua em desuso, um caráter imemorial e remoto. Por sua vez, a predominância de substantivos ou da combinação de substantivo com adjetivo não nos parece significativa, visto que, em se tratando de nome de bandas, essa tendência não sofre grandes variações em outros gêneros (Calypso, Sorriso Maroto, Roupa Nova etc.).

Sobre os logotipos das bandas, destacamos também suas cores prevalentes: o branco ou o vermelho sobre um fundo preferencialmente escuro¹¹². Referimo-nos à simbologia relacionada à cor preta quando discorremos sobre o estilo de vestir dos *headbangers*. Quanto à cor vermelha, ela remete a sangue e fogo, conforme os traços de alguns logotipos sugerem. Um dos fatores que poderiam explicar o emprego recorrente do branco é o fato de ele se destacar em fundos escuros. Além da questão das cores, outros elementos são característicos: sangue escorrendo e fogo, como já comentado, são recursos frequentes, assim como símbolos relacionados ao anticristianismo e ao imaginário demoníaco (foices, pentagramas invertidos e cruzes invertidas). A propensão a formas pontiagudas e cortantes é outro elemento que merece destaque; no interior da semântica global do discurso, essas formas, potencialmente perigosas, corroboram o caráter agressivo constantemente associado ao *death metal*. Alguns logotipos, em função de um *design* com letras distorcidas ou eclipsadas por outros elementos gráficos, se tornam relativamente difíceis de serem decifrados, fortalecendo a nossa hipótese de que a obscuridade é um dos traços constituintes do estereótipo do demoníaco.

¹¹² A propósito, embora não tenhamos um conhecimento avançado de computação gráfica, foi relativamente fácil fazermos a montagem dos logotipos, pois rapidamente encontramos todos eles, em fundo preto, todos os logotipos.

2.2.11 O papel dos materiais de divulgação na constituição do discurso

Os cartazes e *flyers* de eventos são produções que contribuem para a construção de um *ethos* relacionado aos enunciadores do discurso, sobretudo devido ao apelo imagético envolvido. Observemos inicialmente três cartazes que circularam no início da década de 1990:



Imagen 3: Cartazes de eventos de *death metal*. Disponíveis em: <http://www.cvltnation.com/fuck-yeah-old-school-death-metal-flyers/>. Acesso em 22 jan. 2016.

O cartaz mais à esquerda explora a cenografia de um pôster cinematográfico. Quando lemos “Apocalypse”, em tamanho destacado, abaixo de um anúncio com os dizeres “Pim presents a whole night death festival” (Pim apresenta um festival inteiro de *death*), produz-se a impressão, caso excetuemos a palavra “festival”, da estreia de um filme. Em tons cinzentos, o portal do que parece ser um cemitério, focalizado de seu interior, ajuda a construir a atmosfera de terror a que esse suposto filme se associa. Já o cartaz localizado ao centro da imagem é bastante rústico. A rusticidade, embora se justifique pela escassez de recursos tecnológicos à época, é celebrada pelos *headbangers* até os dias de hoje, visto que simboliza o *underground*, o *do it yourself* (“Faça você mesmo”), a raridade em oposição ao comercial. Ainda nesse cartaz, vale destacar os nomes dos *zines* que apoiam o evento: Chainsaw Abortions (algo que poderia ser traduzido como “Abortos com motosserra”) e Mosh Central. O último cartaz, também empregando a variação entre preto e branco, pertence à turnê de lançamento do álbum *Spiritual Healing*, lançado pela banda Death no ano de 1990. Na cena de enunciação que se instaura, a cenografia parodia uma espécie de convite para uma sessão de “cura espiritual”. Diferentemente dos convites religiosos mais convencionais, imagens de louvor contrastam com a expressão horrífica e absorta do fiel localizado ao centro. A

frase “Reality is brutality, and Brutality is death” (A realidade é a brutalidade, e a brutalidade é a morte/ou o *death metal*) sugere uma suposta fraude, pautada no “irreal”, presente nesse tipo de prática religiosa. Por fim, destacamos o logotipo da banda Sadistic Intent, que foi “traduzido” pelo idealizador do cartaz devido à sua ininteligibilidade.

Abaixo, podemos observar outros três cartazes e *flyers* de eventos de *death metal*. Suas circulações, no entanto, datam do presente século. Dois deles referem-se a eventos realizados no Brasil, um em Uberlândia e outro em Belo Horizonte.



Imagen 4: Cartazes de eventos de *death metal*. Disponíveis respectivamente em: <http://iamtheresonator.deviantart.com/art/Death-By-Metal-Flyer-192841809>; <http://metalrevolution.net/>; <http://www.roadiecrew.com/news.php?id=2697>. Acesso em 22 jan. 2016.

Em comparação aos anteriores, os cartazes acima se caracterizam pela aparência mais moderna, devido às técnicas de computação gráfica disponíveis. Porém, nada que se aproxime de uma ruptura com relação à semântica global imposta pelo discurso. As cores, por exemplo, apesar de não se restringirem ao preto e ao branco, exploram tons rubros, remetendo a fogo e sangue. O tradicional preto e branco, sendo assim, não pode ser concebido como mera questão de economia, mas como uma caracterização que se alinha ao *ethos* construído. O cartaz à esquerda, assim como o primeiro cartaz da imagem anterior, explora uma cenografia de pôster de cinema, recorrendo ao personagem Michael Myers, *serial killer* da famosa série de filmes *Halloween*. Outro elemento em destaque é o título do evento, que soa aos *headbangers* como uma volta ao passado, visto que faz referência ao título da primeira fita-demo da banda Mantas/Death, lançado em 1984. O cartaz do segundo evento, realizado em Uberlândia, apresenta ao fundo uma bandeira de Minas Gerais ensanguentada; o vermelho do sangue confunde-se com o vermelho do triângulo que se localiza

no centro dessa bandeira. Essa sobreposição de imagens, que ocorre também no terceiro cartaz, produz um fundo parcialmente indistinto, alinhando-se ao sema de obscuridade reivindicado pelo discurso do *death metal*. O título, Satânico Triângulo Fest, é fundamental para a construção de um caráter “condenável”, visto que encena uma prática supostamente atópica. É válido mencionar o nome do coletivo organizador do evento, Aliança Underground, cujo logotipo é um pentagrama invertido. Não é muito comum, em cartazes desse tipo, a exposição de fotos dos integrantes das bandas; entretanto, visto que se tratava de uma banda *headliner*, em uma cidade que pouco recebe *shows* internacionais, o apelo a essa imagem foi considerado. Já o último cartaz explora imagens de chamas ao fundo dos logotipos das bandas. O nome da turnê, The Sounds of Extreme Tour, é também significativo, pois ressoa muitos dos enunciados, comentados em nosso trabalho, acerca do caráter “extremo” da sonoridade e das letras do *death metal*.

2.2.12 As revistas e os *fanzines*

O conteúdo imagético de *fanzines* e revistas especializadas em *death metal* não foge à iconografia que se cristalizou nas capas de álbuns e em cartazes/*flyers* de eventos do gênero. Vale destacar que as revistas de maior circulação, como as brasileiras Roadie Crew e Rock Brigade, não consistem em produções direcionadas de modo específico ao público do metal extremo; elas englobam o *rock* e o *heavy metal* de modo geral. Uma das raras produções, com *status* de revista, específicas ao *death metal*, é a norte-americana Sounds of Death.



Imagen 5: Capas das edições #1 e #29 da revista Sounds of Death. Disponível em: <http://www.officialabyssrecords.com/>. Acesso em 23 jan. 2016

Como podemos observar nas duas capas, o pós-morte e a pele em erupção constroem, respectivamente, o caráter horrorífico e repulsivo. Na edição mais recente, o preço indicado é de \$6.66, remetendo à simbologia satânica. Os *fanzines* e *webzines* são mais comuns que as revistas propriamente ditas, pois seu custo adequa-se ao potencial comercial do gênero como um todo. No entanto, o gosto por tais produções, do mesmo modo que o emprego do preto e branco em artes gráficas, não se justifica meramente por questões econômicas. Para o sistema de restrições desse discurso, quanto mais as produções se afastam dos padrões midiáticos, mais se tornam legítimas, “verdadeiras”. Com relação aos *fanzines*, analisaremos não apenas elementos de imagem, mas também alguns editoriais e textos de apresentação ao leitor.



Imagen 6: Capas dos *fanzines* Carnage (Alemanha, 1991) e Sepulchral Voice (Brasil, 2013). Disponível em <http://sendbackmystamps.org/fanzine-pdf-downloads/>. Acesso em 23 jan. 2016.

Criaturas aparentemente demoníacas, chamas, esqueletos e corpos em decomposição são algumas das imagens recorrentes em *fanzines* de *death metal*, conforme exemplificamos a partir das duas capas acima. Os nomes e os logotipos são também significativos, pois seguem o padrão dos nomes e logotipos das bandas desse gênero. Carnage, por exemplo, pode ser traduzido como “Carnificina”, enquanto Sepulchral Voice pode remeter à qualidade de voz associada a um *ethos* demoníaco.

O texto de apresentação do *webzine* brasileiro Zine Death Metal, que, apesar do nome, também abrange produções de *black metal*, traz elementos importantes para a construção de um *ethos* associado ao metal extremo:

O Zine Death Metal é um livro maldito criado no ano anticristo de 2008, artefato dedicado ao metal mais desgraçado já produzido nesse pútrido planeta. Aqui vossas almas perdida [sic] poderão conferir todas as edições que já foram lançadas, suas informações e as que no momento se encontram disponíveis [...] guerreiros do Thrash Metal, Black Metal, Death Metal, Grindcore, Goregrind, Splatter sejam bem vindos¹¹³.

A insistente adjetivação “negativa” (maldito, pútrido, desgraçado) corrobora a imagem de agressividade do enunciador. Não se trata de uma simples informação de que o *zine* foi criado em 2008; o *zine* é um “livro maldito” e esse ano é um ano “anticristo”, negando a associação ao calendário cristão. As referências aos enunciatários também merecem destaque: no vocativo da parte final do trecho, eles são chamados de “guerreiros”, o que representa o apoio sem limites ao *underground*. A expressão “vossas almas perdidas” sugere, ao mesmo tempo, o tom de reverência ao leitor, apoiador do metal extremo, e uma aparente desqualificação que, em tal contexto, soa positivamente como requisito para a inscrição do sujeito na formação discursiva em questão. O teor “extremo”, transgressor de limites, é reforçado com a expressão “artefato dedicado ao metal mais desgraçado já produzido nesse pútrido planeta”.

Já o texto de apresentação do *webzine* Death Domain, em tom mais comedido, ajuda a construir a imagem de não influenciabilidade frente a padrões comerciais:

Deathdomain.com foi registrado em 2003. No entanto, diríamos que a vida atravancou o caminho e exatamente nove anos depois, em 30 de setembro de 2012, Deathdomain finalmente viu a luz do dia. Deathdomain webzine é um website não lucrativo realizado por metaleiros para metaleiros por amor à música. Em outras palavras, nós somos somente um punhado de metaleiros quebrados apreciando a música¹¹⁴.

O hiato entre a criação do *fanzine* e a sua efetivação propriamente dita sugere o *ethos* de um enunciador atarefado, sobrecarregado com as dificuldades da vida, mas que, por outro lado, não desiste da árdua luta em apoio ao *underground*. O destaque ao caráter não lucrativo do site e a expressão “somente um punhado de metaleiros ‘quebrados’ apreciando a música” se contrapõem à comercialidade e a uma suposta ganância associada às músicas do *mainstream*. A linguagem figurada em “[...] Deathdomain finalmente viu a luz do dia” reforça uma imagem de obscuridade, relacionada a produções que se edificam afastadas de certa visibilidade.

¹¹³ Disponível em <http://zinedeathmetal.blogspot.com.br/2011/04/zine-death-metal.html>. Acesso em 24 jan. 2016.

¹¹⁴ Tradução nossa de Deathdomain.com was registered back in 2003. However, let's just say that life got in the way and exactly 9 years later, on September 30th 2012, Deathdomain finally saw the light of day. Deathdomain Webzine is a non-profit website made by metalheads for metalheads out of cheer love for the music. In other words, we're all just a bunch of broke metalheads enjoying music. Disponível em: <http://www.deathdomain.com/zine/info/>. Acesso em 24 jan. 2016.

No editorial abaixo, extraído do *fanzine* impresso Pestilence, o enunciador mostra-se como alguém que trabalhou arduamente para tornar possível a produção de uma revista que “não tem intenção de se massificar”. O principal propósito, segundo o editor, “é apoiar a cena nacional, além de trazer informações de bandas internacionais”. A lealdade ao *underground* é expressa no seguinte trecho: “Assim pretendemos manter nossos ideais perante uma sociedade que destrói dia a dia nosso meio e sem saber realmente pelo que lutamos”. O editorial encerra-se com a exortação em inglês “Keep on Underground” (que poderia ser traduzida como “Mantenhamos/ Apoiemos o Underground”). Além dos elementos verbais, é importante destacar o recurso aos recortes e aos desenhos feitos a mão, que reforçam, no interior da semântica global do discurso, a contraposição aos padrões midiáticos, produzindo um efeito rudimentar e particularista.

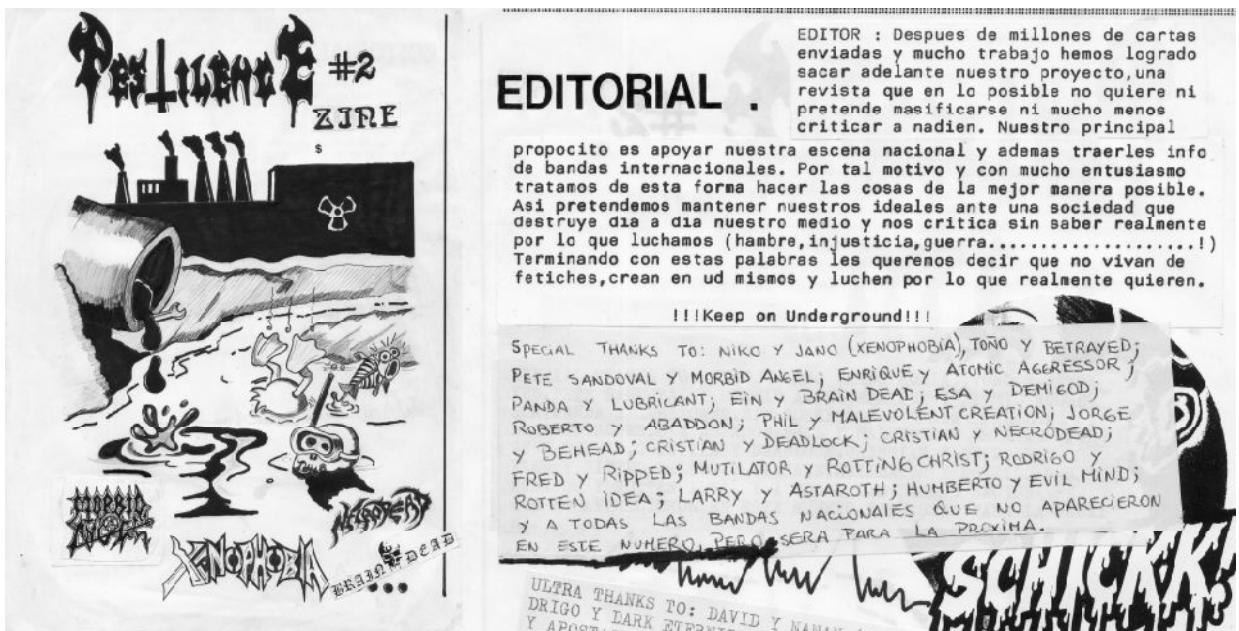


Imagen 7: Capa e editorial do *fanzine* Pestilence (Chile, 1991). Disponível em <http://sendbackmystamps.org/fanzine-pdf-downloads/>. Acesso em 23 jan. 2016.

Por seu turno, o editorial exposto a seguir, tendo ao fundo desenhos que exploram uma iconografia demoníaca, apresenta um enunciador que se comporta agressivamente com relação, inclusive, ao próprio gênero editorial: “Vocês sabem, eu odeio pra caralho escrever editoriais e coisas do tipo... Eu realmente não sei o que dizer a vocês sobre este zine, mas vamos tentar...”¹¹⁵. Ao justificar o atraso da quinta edição do *fanzine*, o editor adverte: “Lembrem-se, nós não somos um jornal, nós somos *underground* e independentes...”¹¹⁶. Essa postura reforça um *ethos* que rivaliza com a grande mídia e com o funcionamento engendrado por ela; nesse caso, relativo à

¹¹⁵ Tradução nossa de: “You know, I fucking hate writing editorials, and things like that... I really don’t know what to tell ya about this zine, bit let’s try...”

¹¹⁶ Tradução nossa de: “[...] but remember, we are not a newspaper, we are underground and independent...”.

periodicidade e à adequação genérica. O próprio emprego excessivo de reticências contribui para certa transgressão da escrita típica da maioria dos gêneros jornalísticos.



Imagen 8: Editorial do *fanzine* Holocaust (Polônia, 1992). Disponível em <http://sendbackmystamps.org/fanzine-pdf-downloads/>. Acesso em 23 jan. 2016.

Encerramos nossa incursão pelo universo dos *fanzines* de *death metal* com a imagem de um *fanzine* russo, intitulado *Grave Disgrace*:



Imagen 9: Capa e editorial do *fanzine* Grave Disgrace (Rússia, 1993). Disponível em <http://sendbackmystamps.org/fanzine-pdf-downloads/>. Acesso em 23 jan. 2016.

Ao incluirmos esse *fanzine* em nosso trabalho, não temos o propósito de analisar o seu editorial, mesmo porque o alfabeto com o qual ele foi escrito não nos é familiar. Porém, o aspecto imagético que o constitui nos possibilita uma boa remissão ao *ethos* geralmente envolvido nessas

produções. Ainda que decifremos poucas palavras – as que estão escritas com o alfabeto latino –, o próprio *design* das letras do título remete a uma feição distorcida, repleta de sangue. As demais imagens da capa corroboram o caráter blasfemo e horrorífico, produzido a partir de traços como a monstruosidade e a animalização, constituintes do que definimos como o estereótipo acerca do demoníaco em nossa cultura.

2.2.13 Os álbuns para além das canções

Os encartes dos álbuns são elementos importantes na constituição de um *ethos* peculiar ao *death metal*. Na seção de agradecimentos, é frequente a defesa do *underground* e a construção de certa imagem relativa aos fãs, constantemente evocados. O encarte do álbum *Scream Bloody Gore* (1987), da banda *Death*, por exemplo, agradece a “all non-trendy underground fanzines” (a todos os fanzines *underground* que fogem às tendências). O movimento de “apoio à cena” é algo reivindicado, portanto, seja em produções dos fãs, seja em produções dos próprios artistas. Já o encarte do álbum *Individual Thought Patterns* (1993), da mesma banda, traz agradecimentos do *frontman* Chuck Schuldiner: “To all dedicated death fans around the world, thank you. Support music, not rumors!” (A todos os dedicados fãs do *Death* ao redor do mundo, obrigado. Apoie a música, não rumores). Novamente, há uma oposição às tendências, àquilo que se espalha e que não teria a autenticidade do *death metal*: os “rumores”. A banda *Morbid Angel*, no encarte do álbum *Altars of Madness* (1989), corrobora essa perspectiva ao ressaltar o apoio ao *underground*: “This album is dedicated to the Underground and all speed, death, black metal fans everywhere” (Este álbum é dedicado ao *Underground* e aos fãs de *speed, death e black metal* por toda parte).

Quando os artistas do gênero se dirigem aos fãs, a imagem que se constrói em relação a esses enunciatários é bastante regular. No encarte de *Warpath* (1997), da banda *Six Feet Under*, há os dizeres: “Special thanks to all the *diehard fans*, and everyone who has supported us [grifo nosso]” (Agradecimentos especiais a todos os fãs *durões* e a todos que tem nos apoiado). Já o álbum *Vile* (1996), da banda *Cannibal Corpse*, apresenta a seguinte dedicatória em seu encarte: “This recording is dedicated to all those who stayed brutal!!!!” (Essa gravação é dedicada a todos aqueles que permaneceram brutais!!!!). Do mesmo modo que a música soa “agressiva”, os seus apreciadores também devem satisfazer determinadas características que corroborem a imagem de agressividade. Os agradecimentos do álbum *The Laws of Scourge* (1991), da banda *Sarcófago*, reforçam tal representação imaginária, acrescentando um outro atributo aos fãs do metal extremo: “To all radio stations, bands, magazines and *maniacs* that have been supporting Sarcófago around the world! [grifo nosso]” ([Obrigado] a todas as estações de rádio, bandas, revistas e *maníacos*

que têm apoiado o Sarcófago por todo o mundo). Em todos esses casos aqui apresentados, tanto a “brutalidade” quanto a “insanidade” dos fãs alinham-se a um *ethos* demoníaco característico da prática discursiva do *death metal*. Neste momento da análise, é válido retomarmos a noção de “incorporação”, desenvolvida por Maingueneau (2013): o *ethos* não é um atributo que se fixa na figura do fiador de um discurso; no funcionamento efetivo de uma comunidade discursiva, seus integrantes, mesmo que não sejam os enunciadores supostamente “privilegiados”, assimilam as representações que definem um modo específico de se relacionar com o mundo. Cria-se, portanto, um corpo imaginário, associado à adesão a um determinado universo de sentido.

Fotografias dos integrantes das bandas são também importantes elementos presentes em alguns dos encartes. Quando há espaço para elas, podemos observar a construção de uma imagem análoga à que se atribui aos fãs: “durões”, brutais e insanos.



Imagen 10: Fotografias publicadas nos encartes de Once Upon The Cross (Deicide, 1995), Slowly We Rot (Obituary, 1989) e Torture (Cannibal Corpse, 2012).

Na imagem, encontramos representativos exemplos da postura de bandas de *death metal* em fotografias. Muito dificilmente encontraremos algum integrante esboçando um sorriso. Em muitas delas, como as das bandas Obituary e Cannibal Corpse, as referências à morte e à violência são explícitas. Em outras, como a da banda Deicide, a expressão ameaçadora, aliada à simbologia satanista, por meio de acessórios usados pelos integrantes, alimenta uma imagem de hostilidade e agressividade. Os recursos de edição gráfica exploram tons sombrios, como na foto de Cannibal Corpse, ou avermelhados, como na foto de Deicide, que se assemelha aos negativos obtidos em filmes de câmeras fotográficas, além de remeter a fogo e sangue, se considerarmos a semântica global do discurso em questão.

Uma questão metodológica deve ser aqui ressaltada: consoante o que apresentamos em nossa *Fundamentação Teórica*, o discurso, segundo Maingueneau (2008a), configura-se enquanto uma prática intersemiótica. Nesse sentido, quando propomos um conjunto de semas reivindicados e rejeitados por um discurso – o que realizaremos, de forma mais didática e sistematizada, em nossa conclusão –, devemos considerar produções de diversas semioses como materiais de análise passíveis de serem articulados ao funcionamento global desse discurso.

A postura “agressiva” encontrada nas fotografias reverbera em algumas manifestações verbais. No encarte de Harmony Corruption (1990), da banda inglesa Napalm Death, o vocalista Mark Barney Greenway dispara: “Finalmente, um Completo Foda-se a todas as pessoas que nos rotulam como *rockstars* ou dizem que nós nos vendemos. Se você se importar de desviar sua cabeça de uma função de bunda hipócrita e prepotente você poderá encontrar a verdade [...]”¹¹⁷. A revolta, além de alinhar-se a uma postura enunciativa legítima no discurso em questão, dirige-se novamente ao *mainstream*: a afirmação de que um músico de *death metal* é “estrela do rock” soa, peculiarmente, como uma ofensa.

Um aspecto a ser destacado diz respeito à intertextualidade. Na fundamentação teórica, apresentamos a intertextualidade como um dos elementos da semântica global de um discurso. De acordo com a teorização de Maingueneau (2008a), essa noção de intertextualidade se refere às relações intertextuais que uma competência discursiva determina como legítimas. Não se trata, portanto, de qualquer referência intertextual, mas do conjunto de referências que efetivamente contribui para a construção da identidade do discurso. Algumas canções da banda Morbid Angel, por exemplo, contêm referências à mitologia suméria e ao Necronomicon, grimório fictício criado pelo escritor H. P. Lovecraft. Esse diálogo do *death metal* com a literatura de terror, que será mais explorado no decorrer das análises das letras das canções, é uma espécie de relação intertextual

¹¹⁷ Tradução nossa de: “Finally, a Total Fuck Off to all the people who label us rockstars or say we’ve sold out. If you bothered to remove your head from your hypocritical self-righteous arse-role you might find the truth!”

legítima, na medida em que ambas as produções artísticas dão relevo à morte, ao assustador e ao demoníaco.

Encontramos outras referências significativas não apenas nas letras das canções, mas em outras partes dos encartes. No álbum *The Sound of Perseverance* (1998), da banda Death, há uma citação do filósofo Friedrich Nietzsche, extraída da obra *Para além do bem e do mal*: “Quem combate monstros deve precaver-se para que, nesse processo, não se transforme também em um monstro. E quando você olha muito tempo para um abismo, o abismo também olha para dentro de você”¹¹⁸. As referências a Nietzsche, autor do já mencionado livro *O anticristo*, são “bem vistas”, de modo geral, pela comunidade discursiva do metal extremo. A citação realizada pela banda Death, em especial, remonta à discussão sobre a suposta agressividade interior que constitui cada ser humano e que, no âmbito do *death metal*, funciona como uma justificativa, uma espécie de motor para a criação artística.

No encarte do álbum *Butchered at Birth* (1991), de autoria da banda Cannibal Corpse, citações, diríamos, mais canônicas, cedem espaço a referências intertextuais de outra natureza, com acentuado potencial, inclusive, de serem concebidos como dizeres intoleráveis e interditos. Referimo-nos a depoimentos de assassinos reais, que geram, como efeito, o horror “propriamente dito”. O *optimum* semântico do discurso do *death metal*, por assim dizer, reivindica o diálogo com o impossível de ser dito, com o atópico. O encarte em questão, cuja capa já reproduzimos neste capítulo, traz enunciados bastante explícitos de Albert Fish, *serial killer*, pedófilo e canibal, que foi condenado à cadeira elétrica na década de 1930. O trecho faz parte de uma carta enviada pelo psicopata aos pais da vítima, uma criança de dez anos:

Primeiro eu a despi. Como ela lutava... mordia e arranhava. Abafei-a até a morte, depois a cortei em pequenas partes, para que eu pudesse levar a carne para meus aposentos, cozinhar e comer. Tão doce e tenro o seu pequeno cu foi assado no forno. Levei nove dias para comer todo o corpo. Não transei com ela embora eu pudesse e tenha desejado. Ela morreu virgem¹¹⁹.

Nesse mesmo encarte, há outra citação, com um teor parecido, atribuída a Gilles de Rais, barão francês que viveu no século XV e foi condenado por torturar e estuprar várias crianças em seu castelo. Reproduzimos um trecho a seguir:

¹¹⁸ Tradução nossa de: “Whoever fights monsters should see to it that in the process he does not become a monster. And when you look long into an abyss, the abyss also looks into you”.

¹¹⁹ Tradução nossa de: “First I stripped her naked. How she did kick – bite and scratch. I choked her to death then cut her in small pieces so I could take my meat to my rooms, cook and eat it. How sweet and tender her little ass was roasted in the oven. It took me 9 days to eat her entire body. I did not fuck her though I could of had I wished. She died a virgin”.

Eu cometia o vício de sodomia... quando as crianças estavam mortas [...] Eu fazia seus corpos serem cruelmente abertos e tinha grande prazer em ver os seus órgãos internos. E muito frequentemente, quando as crianças estavam morrendo, eu sentava em suas barrigas e ficava encantado ao vê-las morrendo daquela forma e ria disso¹²⁰.

Se, por um lado, o canibalismo, a violência e a selvageria das letras e artes gráficas do Cannibal Corpse são componentes da cenografia de um discurso artístico-musical, os diálogos intertextuais com depoimentos relacionados a crimes documentados, por outro lado, constroem a impressão de que a agressividade é, de certa forma, “real”. Vale salientar: não estamos afirmando que os membros da banda são “psicopatas” ou mesmo que defendem a brutalidade que expõem, e sim que o *ethos* do *death metal* é extremamente “agressivo” ao ponto de incomodar, devido à sua aparência de efetiva violência, autoridades políticas norte-americanas, por exemplo. Tal discurso, ao reivindicar o horrorífico e o repulsivo, aproveita-se, no que concerne às relações intertextuais concebidas como legítimas, de referências que sejam capazes de causar esse efeito.

2.2.14 Elementos de uma crítica textual interna

Na circulação do *death metal* – e de qualquer outro gênero –, os músicos são alguns dos principais “gestores” dos sentidos que poderão ser produzidos. Muitas vezes, tal gestão ocorre de forma menos explícita, como nos mecanismos enunciativos que caracterizam os agradecimentos ou as relações intertextuais, conforme já comentamos. Todavia, pode ocorrer uma gestão mais explícita quando os músicos enunciam sobre as próprias produções, como no caso do encarte de *Blessed Are The Sick* (1991), da banda Morbid Angel, em que o guitarrista Trey Azagthoth – pseudônimo de George Emmanuel – discorre sobre a “mensagem” da banda:

A mensagem do Morbid Angel é sobre pensar por si mesmo. Ser uma força que desprende e ajuda a destruir os paradigmas condicionados e limitadores que escravizam a humanidade, bloqueando a realização, o fluxo e a manifestação do Espírito em suas vidas. Interromper a hipnose das massas que coloca entraves na busca por sonhos e causa a ilusão de separação do Eu Supremo. Promover claridade e silenciar o clamor dos traiçoeiros que parecem apenas desejar confusão e desmerecimento para a humanidade, influenciando-nos a voluntariamente receber e encontrar conforto naquelas algemas apresentadas a nós pelos falsificadores. Fazer brilhar alguma luz, que remova as sombras e as ilusões, para que todos nós possamos alcançar o potencial que é nosso por

¹²⁰ Tradução nossa de: “I committed the vice of sodomy... when the children were dead [...] I cause their bodies to be cruelly opened and took great delight in viewing their internal organs. And very often, as the children were dying I sat on their bellies and was delighted to see them dying in that fashion and laughed about it”.

direito de nascença. E não se trata de destruir quem tenta manipular porque eles já são seus próprios inimigos, mas antes remover de nosso interior a confusão induzida pelo medo que alimentaria influências desqualificadas e, finalmente, daria ajuda àqueles desconectados para libertá-los de seus próprios sofrimentos e “pecados”. Somente uma vez que tal dilapidada função irreal for superada o indivíduo poderá testemunhar a Afluência do Contínuo da Existência e utilizar a mágica que reside no profundo interior de cada um de nós, sempre¹²¹.

O texto, a partir de eventuais leituras destituídas de relações com a semântica global do *death metal*, pode parecer, em determinados momentos, um manifesto religioso. Expressões como “promover claridade” e “manifestação do Espírito”, bem como o tom ritualístico engendrado pela repetição dos verbos na forma infinitiva no início de alguns dos períodos, ajudam a sugerir essa interpretação. Entretanto, ao considerarmos o excerto como produção inscrita em um específico posicionamento discursivo, é possível apreendê-lo como uma tentativa de mostrar “o que está por trás” do ocultismo das letras e das simbologias satanistas: não se trataria, segundo tal perspectiva, de um novo culto religioso – a Satanás, por exemplo –, e sim do desprendimento em relação a quaisquer “ilusões” que reprimam os desejos e os sonhos do indivíduo. Nesse sentido, a palavra “pecados” está aspeada justamente devido ao propósito descaracterizador: atribui-se ao discurso do outro um caráter falacioso. A inserção de um texto dessa natureza no encarte do álbum cumpre outro objetivo relacionado à imagem da banda; seria como declarar: “apesar de as nossas letras serem agressivas e blasfemas, temos uma mensagem positiva e enriquecedora para as pessoas”, algo que não se aproxima, por exemplo, de um incentivo à violência ou ao incêndio de igrejas (não se trata de destruir quem tenta manipular, segundo o autor), mas sim de uma filosofia de vida que centralize o eu e desmanele certos paradigmas estabelecidos. No universo de sentido que se instaura, o sema “transgressão” volta a emergir, conforme podemos observar.

Essa gestão explícita dos sentidos da obra musical não é exclusividade dos artistas. A crítica exerce papel fundamental nesse processo. Pelo fato de o *death metal* ter uma circulação restrita na grande mídia, as resenhas sobre os álbuns do gênero estão geralmente disponíveis nos *fanzines* e em sites especializados. Para que não obliteremos o papel da crítica na construção dos

¹²¹ Tradução nossa de: “Morbid Angel's message is about thinking for yourself. To be a force that loosens and helps to tear down the conditioned limiting paradigms which enslave mankind by blocking the realization, flow and manifestation of Spirit in their lives. To interrupt the mass hypnosis that hinders one's pursuit of their dreams and causes the illusion of separation from the Higher Self. To promote clarity and to quiet the clamoring of those treacherous ones who seem only to wish confusion and belittlement upon humanity by influencing us to willingly receive and find comfort in those shackles presented to us by the falsifiers. To shine some light, which removes the shadows and illusions, so we may all reach the potential that is ours by birthright. And it's not about destroying those who try to manipulate for they are already their own worst enemy, but rather to first remove within ourselves the fear induced confusion which would give nourishment to their unskilled influences and ultimately give aid to those disconnected ones as to help free themselves from their own sufferings and ‘sin’. Only once this dilapidated unreal foundation is cleared away can the individual witness the Affluence of the Living Continuum and utilize the magic that is deep within each and everyone of us, always”

sentidos associados a uma obra artística, finalizemos este capítulo comentando trechos de duas resenhas publicadas no site brasileiro especializado em rock e *heavy metal* *Whiplash*. O primeiro excerto pertence a uma resenha acerca do álbum *Butchered At Birth* (1991), da banda Cannibal Corpse; já o segundo discorre sobre *Once Upon The Cross*, álbum lançado pela banda Deicide em 1995. Ambas as resenhas foram escritas por David Torres, colaborador da página virtual citada acima.

Uma sinistra introdução similar a de “Hell Awaits” do Slayer, construída com base em um verdadeiro emaranhado de guitarras distorcidas simulando o som de motosserra enquanto o vocalista Chris Barnes profere uma voz grotescamente macabra ao fundo, abre caminho para os riffs impiedosos da faixa de abertura, “Meat Hook Sodomy”. As seis cordas cortantes de Jack Owen e Bob Rusay, aliadas à bateria moedora de ossos de Paul Mazukiewicz soam como britadeiras que perfuram o seu crânio e os seus ouvidos violentamente. Os vocais de Chris Barnes, por sua vez, estão ainda mais guturais e brutais do que no debut de 1990. Palhetadas certeiras, mudanças de andamento insanas e viradas de bateria aniquiladoras são alguns destaques dessa monstruosa faixa de abertura. Os riffs de “Gutted” rasgam os alto-falantes e iniciam a mortal segunda faixa do disco [...] A faixa título, “Butchered at Birth”, prossegue com esse segundo trabalho de estúdio e mais uma vez promove um verdadeiro esquartejamento sonoro, com seu andamento pesadíssimo e intenso. A carnificina continua com a veloz “Rancid Amputation”. A essa altura, nossos ouvidos já estão completamente esmagados e estropiados pelo massacre promovido pelo quinteto. “Innards Decay” é a última chacina cometida pelos músicos e encerra esse brutal registro de estúdio trazendo guitarras violentamente alucinantes, além de uma bateria arrasadora do início ao fim.

Um segundo trecho de “A Última Tentação de Cristo” introduz “Trick or Betrayed”, mais uma aula de destruição e heresias intermináveis com pouco mais de dois minutos de duração que não deixam pedra sobre pedra. A seguir, mais um clássico se inicia, “They Are the Children of the Underworld”, trazendo ainda mais doses incessantes de riffs assassinos, urros monstruosos e uma bateria sempre contundente. Essa obra pútrida e malevolente tem o seu final reservado para uma trinca composta por ótimas composições, “Behind the Light Thou Shall Rise”, “To Be Dead” e “Confessional Rape”, que ainda que não possuam nada de diferente do que já foi ouvido nas faixas anteriores, mantém o mesmo pique das outras músicas com uma execução impetuosa dos membros da banda e encerra esse terceiro trabalho de forma bem convincente ¹²².

Os textos logo chamam a atenção devido à singular cenografia que instauram. A princípio, poderíamos pensar que há uma transgressão da própria cena genérica; todavia, não há indícios de

¹²² Disponíveis em <http://whiplash.net/materias/cds/226203-cannibalcorpse.html#ixzz3ymOPqtI> e <http://whiplash.net/materias/cds/221958-deicide.html#ixzz3ymWK1MVz>. Acesso em 28 jan. 2016.

rompimento com as características fundamentais do gênero resenha, tanto em relação a questões composticionais, quanto em relação à função sociocomunicativa que se exerce. A peculiaridade reside, por outro lado, no modo como o enunciador gerencia, por meio de determinados recursos linguísticos, “a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 253). Em outras palavras, a cenografia não se limita a uma efetivação das coerções genéricas; ela está crucialmente sujeita às restrições da formação discursiva. Os textos não deixam de ser “resenhas”; porém, para que sejam resenhas inscritas no posicionamento discursivo do *death metal*, o enunciador não pode lidar com a cenografia de qualquer modo. Há um *ethos* “legítimo” que garante o pertencimento a esse discurso.

Poder-se-ia questionar: o que chamamos de “*ethos* peculiar ao *death metal*” não seria um elemento referente à construção da imagem dos enunciadores em produções como os álbuns, as canções e as performances, isto é, ligadas mais diretamente aos músicos? Sim, mas não apenas. É por isso que, no capítulo de fundamentação teórica, apresentamos a noção de incorporação, que, na teorização de Maingueneau (2013, p. 73), vincula-se ao conceito de *ethos*. O enunciatário de um discurso não se constitui enquanto mero “receptor”; ele é, na prática, um coenunciador, que “[...] incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem à maneira específica [a um *ethos*] de relacionar-se com o mundo”. O *ethos*, portanto, não se refere ao rastro de uma oralidade primeira; ele transita por diversas instâncias da circulação do discurso: editores de fanzines, fãs, artistas gráficos e resenhistas são enunciadores que lançam mão, por meio de variadas produções semióticas, do sistema de restrições semânticas que valida suas inscrições em um posicionamento discursivo. Assim, o autor das resenhas citadas – enquanto um enunciador do discurso – emprega mecanismos textuais que se alinham ao *ethos* de agressividade definidor do gênero musical em questão. Além da singular adjetivação (“urros monstruosos”, “bateria arrasadora”, “mudanças de andamento insanas”, “uma obra pútrida e malevolente”, “guitarras violentamente alucinantes”, “voz grotescamente macabra”, “riffs assassinos”), a descrição da sonoridade é repleta de analogias entre as canções e situações violentas e hostis (“a carnificina continua”, “massacre promovido pelo quinteto”, “a última chacina cometida pelos músicos”, “aula de destruição e de heresias intermináveis”). Os instrumentos musicais são metaforizados a partir de objetos ruidosos e/ou potencialmente perigosos: guitarras soam como motosserra e possuem cordas “cortantes”; já a bateria “moedora de ossos” assemelha-se a uma britadeira que violentamente perfura os nossos crânios e ouvidos. O resenhista também destaca a referência da banda Deicide ao filme “A Última Tentação de Cristo”, que causou muito polêmica entre os cristãos; e, mais implicitamente, de Cannibal Corpse a uma de suas influências musicais mais perceptíveis, a banda de *thrash metal*

Slayer. Tais referências contribuem para reforçar o conjunto de relações intertextuais legítimas a esse discurso. Em tom de conclusão, pode-se afirmar que os recursos empregados para a produção do *ethos*, remetendo ao universo de sentido que o *death metal* reivindica, fazem com que tais resenhas funcionem como textos dotados de “coerência”, por assim dizer, no âmbito em que estão inseridas.

3. A VOZ E A CONSTRUÇÃO DE CENOGRÁFIAS

3.1 Aspectos acústicos e articulatórios da voz gutural¹²³

A diversidade relativa a qualidades de voz, além de evidenciar características anatômicas e articulatórias dos falantes, funciona como recurso expressivo de grande importância. Autores como Laver (1968; 1980) e Crystal (1974; 1975) apontam recorrentemente associações entre as qualidades de voz e os seus respectivos empregos paralinguísticos. Em nossa sociedade, a voz sussurrada, por exemplo, costuma ser associada a um sentido de confidencialidade, enquanto a voz áspera (*harsh voice*) pode indicar, dependendo do contexto, uma atitude de raiva. No campo da música e, especificamente, do canto, tais qualidades de voz tendem a ser ainda mais variáveis, visto que se relacionam à questão da delimitação estilística. O objetivo deste capítulo é analisar a qualidade de voz característica do *death metal*, chamada pelos ouvintes e pelos próprios músicos de “voz gutural”. Conforme comentamos no decorrer desta tese, o termo “metal extremo” abarca gêneros musicais como *thrash metal*, *death metal* e *black metal*. É no *death metal*, entretanto, que a voz gutural se apresenta de maneira mais constante. No *thrash metal*, em geral, ela não passa de um recurso auxiliar, esporádico; no *black metal*, os vocais, embora também soem distorcidos, são comumente mais agudos em relação aos do *death metal*.

É importante que diferencemos a voz gutural típica do *death metal* de outra produção conhecida como canto gutural: trata-se do *throat singing*, técnica tradicional e milenar presente em algumas culturas, tais como a mongol e a tibetana. Nessa técnica, também conhecida como *overtone singing* e canto difônico, o cantor soa como se estivesse produzindo duas ou mais notas; de acordo com Bloothooft et al. (1992), tal efeito é resultado de uma interação entre formantes espaçados; certos harmônicos de um tom são amplificados, o que resulta na percepção de notas distintas. Articulatoriamente, conforme explicam Sakakibara et al. (2001), a produção desse canto exige uma configuração laringal na qual não somente as cordas vocais vibram, mas também as bandas ventriculares, conhecidas como “falsas cordas vocais”; no canto *kargyraa*, para citar um exemplo, os autores observam que a proporção de vibração das falsas cordas vocais em relação às cordas vocais é de 1/2. Embora também haja indícios do emprego das falsas cordas vocais pelos

¹²³ Este capítulo é, em grande parte, resultado do Trabalho de Área Complementar, etapa obrigatória do curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia (PPGEL-ILEEL-UFU). O trabalho foi realizado sob a orientação da Profª. Drª. Gladis Massini-Cagliari (UNESP/Araraquara).

vocalistas de *death metal*, não é possível dizer que se trata do mesmo fenômeno. Perceptualmente, as diferenças se apresentam de forma bastante acentuada.

Em referência à qualidade de voz que ora propomos caracterizar, decidimos manter a denominação “voz gutural”, embora tenhamos consciência de que o termo “gutural”, no interior dos estudos linguísticos, adquire certas significações que não equivalem exatamente ao tipo de produção em foco nesta tese. Rose (1994) e McCarthy (1991), por exemplo, analisam consoantes consideradas guturais – produzidas a partir de uma constrição primária nas regiões posteriores do trato vocal: uvulares, faringais e laringais – existentes em algumas línguas semíticas. Devemos salientar que muitos desses sons constituem unidades distintivas, isto é, fonemas, em tais línguas; diferentemente, quando fazemos referência à produção gutural da voz em gêneros musicais, não estamos pressupondo a realização de fonemas outros em relação àqueles já existentes nas línguas em que as canções são cantadas¹²⁴, mas sim uma qualidade de voz peculiar, que afeta, inclusive, a constituição articulatória das vogais.

Este capítulo se guiará pelas seguintes etapas: uma reflexão inicial sobre o conceito de qualidade de voz, segundo a perspectiva teórica de Laver (1968; 1980); a apresentação de alguns estudos, como os de Sakakibara et al. (2004) e de Smialek et al. (2012), que possam contribuir para o esclarecimento do fenômeno em questão; uma etapa de análise acústica que considerará espectrogramas da voz empregada nas canções *Crucifier Avenged* e *Hammer Smashed Face*, da banda Cannibal Corpse; e algumas considerações finais, em que sintetizaremos especificidades relevantes para a caracterização da qualidade de voz gutural.

*

As enunciação orais contêm, conforme explica Laver (1968), não somente informações linguísticas (como as constituídas por unidades fonológicas, morfológicas, sintáticas etc.), mas um conjunto de traços que indicam características diversas do falante. Um dos elementos constituintes desse conjunto é a qualidade da voz, que deriva, de acordo com o teórico, de duas fontes, como adiantamos no tópico teórico sobre a voz: a constituição anatômica e fisiológica do equipamento vocal do falante (seu tamanho, por exemplo, contribui para a diferença entre uma voz feminina e uma voz masculina); e variados ajustamentos musculares adquiridos pelo falante em longo prazo, ou idiossincraticamente ou devido a uma espécie de imitação – não intencional, na maior parte das vezes, mas socialmente determinada.

¹²⁴ Vale lembrar que a maioria das bandas de *death metal* emprega o inglês, mesmo as que são originárias de países em que ele não é língua oficial.

A qualidade de voz pode ser apreendida teoricamente em um sentido mais estrito ou em um sentido amplo. John Laver (1980) adota a segunda opção. Para o autor, não se trata de uma produção derivada simplesmente da atividade laríngea; tanto os traços glotais quanto os traços supralaríngeos devem ser tratados como constituintes de uma qualidade de voz. Kreiman et al. (2004) também ressaltam essa questão, afirmando que a voz geralmente se define como o som produzido pela vibração das cordas vocais; em uma perspectiva mais abrangente, acrescenta-se, a qualidade de voz pode ser concebida enquanto resultado de ações coordenadas envolvendo fatores como o sistema respiratório, as cordas vocais, a língua, a mandíbula, os lábios e o palato mole, por exemplo (KREIMAN et al., 2004).

A compreensão da qualidade de voz em um sentido mais estrito aproxima-se de aspectos que pesquisadores como Gordon e Ladefoged (2001) denominam “tipos de fonação”. Os modos de vibração, de acordo com esses autores, variam em um contínuo que é delimitado em termos de abertura entre as cartilagens aritenoides: de um maior afastamento (atestado na qualidade *breathy voice*), passando pelo que se denomina “voz modal”, até um nível mais próximo ao fechamento glotal (atestado na qualidade *creaky voice*).

Segundo a perspectiva de Crystal (1971), o conceito de qualidade de voz diz respeito à constituição vocal idiossincrática e relativamente permanente de um indivíduo, aspecto que nos permite reconhecê-lo em oposição aos outros membros de um grupo. A qualidade de voz seria, dessa forma, uma atividade fisiologicamente determinada sobre a qual a maioria dos indivíduos tem pouco ou nenhum controle. Essa definição de qualidade de voz, pelo fato de se concentrar na determinação anatômica e fisiológica da voz dos indivíduos, parece não ter, a princípio, o mesmo alcance da conceituação de Laver (1980). Entretanto, outros estudos empreendidos por Crystal (1974; 1975) associam constantemente classificações de qualidade de voz a determinados efeitos paralinguísticos, o que indica uma maior abrangência de sua elaboração acerca do conceito, visto que não se limitaria a aspectos “naturais” de cada aparelho vocal.

É defendendo a “função semiótica” da voz, a propósito, que Laver (1980) principia sua sistematização, na obra *The phonetic description of voice quality*, sobre os elementos constitutivos da qualidade de voz. O autor, realizando uma diferenciação entre *phonetic segments* e *phonetic settings* – ou seja, entre as configurações fonéticas que resultam em unidades fonológicas e as configurações fonéticas que são geralmente concebidas como articulações secundárias –, assevera que a comunicação linguística pode ser mais bem compreendida se visualizada em um contexto semiótico mais amplo. A qualidade de voz, portanto, é importante fonte de recursos expressivos e sugere informações sociais, físicas e psicológicas dos falantes.

Para que as qualidades de voz sejam identificadas e descritas, é preciso que se assuma como parâmetro uma configuração denominada “neutra”. Tal configuração pode se referir tanto à voz que o indivíduo habitualmente adota em uma fala “normal”, sem emoções muito acentuadas, quanto à posição habitual dos seus órgãos vocais. Laver (1980) aponta algumas das características dessa configuração, como: a laringe em posição nem abaixada nem levantada, a tensão muscular nem alta nem baixa, os lábios não protrusos, a vibração periódica das cordas vocais etc.

Partindo de uma configuração neutra, a combinação de algumas alterações glóticas e no trato vocal como um todo resulta nas diversas classificações de qualidade de voz. Algumas das nomenclaturas mais recorrentes são: *falsetto voice*, *whispery voice*, *breathy voice*, *harsh voice* e *creaky voice*. Enquanto as modificações da laringe dizem respeito às configurações fonatórias e resultam, em variações como de intensidade e altura, as modificações no trato vocal supralaringal, segundo Laver (1980), envolvem configurações de diversos tipos: a) longitudinais (por meio de movimentos verticais, como a elevação/abaixamento da laringe, ou para frente, como a protrusão labial); b) latitudinais (agem sobre certas regiões do trato vocal, impondo tendências constritivas ou expansivas), como constrição horizontal e vertical dos lábios, aproximação dos pilares fauciais, constrição da faringe devido à retração do corpo da língua etc.; c) e configurações velofaríngeas, importantes para a produção das vozes nasalizada e não nasalizada. Além de traços fonatórios e supralaringais, Laver ainda aborda, em um tópico separado, as configurações de tensão muscular.

*

Voltando-nos especificamente à voz gutural, podemos afirmar que o nome geralmente atribuído, no Brasil, a essa qualidade de voz é, no mínimo, impreciso: a referência abrangente à garganta – devido à raiz latina *guttur* – pouco diz sobre as especificidades da voz gutural, afinal, não se define quais elementos da garganta estariam envolvidos; além disso, ao nomearmos uma qualidade de voz como “gutural”, não estariamos minimizando o papel dessa região do trato vocal em outras qualidades de voz? Acima, referi-me ao Brasil porque, em inglês, há outros termos, muitos deles igualmente imprecisos: *grunt vocals*, *growl vocals*, além de *guttural vocals*. Diante de tal multiplicidade, vocalistas, instrumentistas e professores de canto estabelecem comumente certas categorias, diferenciando, por exemplo, *grunt* de *growl* ou *guttural* de *pig squeal* (técnica ingressiva também empregada no gênero *death metal*). O destaque à garganta na nomenclatura “voz gutural” provavelmente foi motivado por observações impressionísticas acerca do esforço muscular que provoca grande tensão nessa região. Apesar de nossas ressalvas com relação ao caráter impreciso da nomenclatura, referir-nos-emos ao fenômeno como “voz gutural”, conforme

adiantamos anteriormente. O que, no entanto, propomos, a fim de colaborar para a compreensão dessa qualidade de voz, é fornecer a essa nomenclatura um conjunto de elementos articulatórios e acústicos que possa circunscrevê-la.

No âmbito acadêmico, poucos são os estudos que abordam o tema aqui focalizado; não apenas a voz gutural, mas o *death metal* como um todo. Uma das prováveis explicações para tal carência é o estatuto não canônico desse gênero musical. Para que empreendêssemos o presente estudo, realizamos um levantamento bibliográfico, buscando materiais que pudessem contribuir para os nossos objetivos. Chegamos a um total de quatro trabalhos que elegem explicitamente a voz característica do *death metal* enquanto seu objeto de pesquisa. Salientamos que, embora se refiram a diversos aspectos fonéticos, nenhum deles mobiliza, sistematicamente, a questão teórica da qualidade de voz. Outros materiais, mesmo não discorrendo sobre o *death metal*, se mostraram válidos para a pesquisa, como é o caso de reflexões acerca da imitação humana de sons animais. Estudos sobre a qualidade que alguns denominam “*growl voice*” também foram considerados; além disso, certas associações estabelecidas em materiais pesquisados nos levaram a conceder especial atenção à qualidade *harsh voice*. Apesar de constatarmos um baixo fluxo de pesquisas que estudam em específico o tema, não estamos explorando, como se pode observar, um terreno completamente virgem. Teremos dado nossa contribuição se, investigando os trabalhos citados e nutrindo-os à luz da questão teórica da qualidade de voz, conseguirmos oferecer uma pertinente sistematização dos aspectos que caracterizam a voz gutural.

Dentre os trabalhos encontrados acerca da voz gutural característica do *death metal*, a dissertação de Richards (2011) – *The prosodic relationships between the musical composition, articulation manner and semantic content of death metal* – traz a hipótese de que as palavras empregadas nas letras do gênero *death metal* são escolhidas mais por suas propriedades fonéticas que por seus significados. Isso ocorreria, segundo o autor, pelo fato de o modo de articulação se adequar mais facilmente a certos tipos de sons. Conforme esse raciocínio, palavras iniciadas em sílabas com [u] seriam mais “propícias” à vocalização grave típica dos *growl vocals*, enquanto palavras iniciadas em sílabas com [a] e [i] adequar-se-iam melhor a *high screams*, produção que atinge frequências mais altas. Para a produção ingressiva do *pig squeal*, sílabas semelhantes a “ri” e “bri” seriam mais propícias. Embora não seja o principal propósito do autor, o trabalho contém algumas referências articulatórias à produção da voz gutural. Relaciona-se, inicialmente, o gutural ao *vocal fry* ou *creaky voice*, devido a configurações glotais que resultam em um tom grave; no entanto, destaca-se que a voz gutural combina um esforço controlado do ar vindo do diafragma com um aspecto “agressivo” e “áspero” da vocalização.

Por seu turno, o trabalho de Stelzner (2015), inserido no campo da Física, preocupa-se com a análise frequencial da voz gutural em relação à voz “limpa” (*clean voice*). O autor descreve a voz característica do *death metal* da seguinte forma: “[...] um alcance aparentemente atonal de vocais, produzido essencialmente pelo sopro de todo o ar para fora dos pulmões o mais rápido possível através de cordas vocais constrangidas, com a ajuda do levantamento do pomo de Adão”¹²⁵ (STELZNER, 2015, p. 1). Compara-se, além disso, o *growling* a certos sons produzidos por cachorros, lobos e ursos. Com a finalidade de demonstrar como os vocais de *death metal* realizam uma espécie de “mascaramento” dos tons, o artigo expôs os resultados obtidos com a ferramenta Wave Analysis Toolbox. Outro programa de computador, o SourceForge, foi utilizado pelo autor com o objetivo de investigar se há possibilidade de se adicionar artificialmente um “*growl effect*” à voz modal. Ao realizar as análises, o pesquisador concluiu, dentre outras coisas, que, em relação à frequência fundamental, os harmônicos dos vocais limpos são bastante “ajustados”, por assim dizer; por outro lado, nos *growl vocals*, é difícil selecionar alcances freqüenciais analisáveis para harmônicos individuais.

Já o artigo *Voice production in death metal singers* (ECKERS et al., 2009) reúne seis autores especialistas em variadas áreas, como patologias de linguagem, engenharia computacional e música. O trabalho questiona o risco de prejuízos à voz dos vocalistas de *death metal*. Dessa forma, constantes são as referências articulatórias ao fenômeno. Sete vocalistas participaram da pesquisa e os métodos utilizados foram: laringoscopia transnasal, eletroglotografia, geração de fonogramas (a fim de diagnosticar possíveis problemas na voz) e análises acústicas. Durante as laringoscopias, duas diferentes formas de *growling* foram identificadas: uma caracterizada pela vibração das falsas cordas vocais em aliança com uma constrição anteroposterior (isto é, de frente para trás) do trato supralaríngeo; e a segunda caracterizada pela vibração das chamadas pregas ariepiglóticas¹²⁶. Na última possibilidade citada, é provável que as pregas ventriculares também vibrem, embora a vibração ariepiglótica “esconda” esse movimento nos exames. Com a ajuda da eletroglotografia, os autores chegaram à conclusão de que, em todas as produções da voz gutural, as cordas vocais também vibraram, porém em uma proporção de 2:1, 3:1 ou 4:1 em relação às pregas ventriculares e ariepiglóticas. A análise acústica revelou altos valores de *jitter* (que envolve o quociente de perturbação de frequência) e de *shimmer* (que, por sua vez, envolve o quociente de

¹²⁵ Tradução nossa de: “[...] a seemingly atonal range of vocals, produced essentially by blowing all the air out of one’s lungs as quickly as possible through tortured vocal cords, with the help of a raised Adam’s apple”.

¹²⁶ De acordo com Esling e Moisik (2009), as pragas ariepiglóticas são situadas anatomicamente no topo do tubo epilaríngeo. Esse tubo tem importante função no acoplamento da fonte glotal ao resto do trato vocal, especificamente quanto o tubo epilaríngeo é reduzido transversalmente por meio da constrição laríngea.

perturbação de amplitude). É possível inferir que tais valores resultam, perceptualmente, em um aspecto de irregularidade, fazendo com que a voz gutural soe extremamente distorcida.

Smialek et al. (2012), em um trabalho que se concentra nas análises espectrográficas, também ressaltam o papel das bandas ventriculares na produção da voz gutural, afirmando que isso contribui para a grande propagação de energia observada nos espectrogramas. Os autores nos trazem a informação articulatória de que, para produzir vocais guturais graves, os cantores movem o queixo para baixo como maneira de alongar o trato vocal; e, inversamente, a produção dos *high screams* envolveria um movimento contrário. O levantamento e o abaixamento da laringe também são apontados enquanto recursos em tal variação. Com relação à propagação de energia espectral observada nos formantes, os autores destacam seu efeito de ininteligibilidade e de “animalização”, tendo em vista que a impressão seria, segundo esses autores, a de imitação de uma “grande besta”. Assim como no estudo de Richards (2011), determinados sons propícios à vocalização gutural são destacados. A classe dos róticos, de acordo com os pesquisadores, oferece vantagem articulatória aos vocalistas de *death metal*, pelo fato de esses sons não requererem interrupção integral no fluxo do ar e, ao menos no inglês, terem funcionamento tanto de vogal quanto de consoante no interior da sílaba. Devido a tais características, os róticos podem alterar ligeiramente as vogais, criando um efeito “urrado” na pronúncia das palavras. Outra contribuição desse estudo é a análise da voz gutural em conjunto com os *riffs* de guitarra: encontrou-se certa coincidência entre as mudanças tonais da guitarra e os movimentos do primeiro formante da produção vocalica.

O paralelo entre a produção gutural da voz e certos sons animais nos levou a estudos que abordam o termo *growl* na realização fonética não limitada aos humanos. Swadesh (2006), por exemplo, ao analisar a produção fonética de cachorros, afirma que o *growl* (nesse sentido, pode ser traduzido como “rosnar”), produzido com a boca fechada ou meio aberta, geralmente é algo preliminar ao latido, que, por sua vez, se realiza com a boca aberta e com um forte impulso de ar do pulmão. Helgason (2014), por seu turno, assevera que as variações de qualidades de voz são importantes para a imitação de sons animais: como exemplos, o autor menciona o aspecto nasal da imitação de uma vaca, a *creaky voice* na imitação de um sapo e o falseto na imitação de um miado.

O termo *growl* também é empregado, agora em associação à *harsh voice*, em trabalho de Hardcastle, Laver e Gibbon (2010). O *very harsh growl*, segundo os autores, é encontrado na variedade *zhentai* da língua chinesa *wu*. Tal qualidade envolve, além das pregas ventriculares, a epiglotalização. Para um falante do inglês (e do português, podemos acrescentar), ela soaria como uma voz patológica. Determinadas vogais do *!Xóõ*, língua africana da etnia *Khoisan*, também são

manifestações de *growl voice*, pois envolvem um estreitamento das pregas ariepiglóticas, aliado à constrição faringal.

A relação entre pregas ariepiglóticas e a voz característica do *death metal* é apontada, mesmo que de modo passageiro, em artigo de Gick et al. (2004). Ao estudarem a fonação sub-harmônica, os autores citam, além das cordas vocais, o emprego de outras estruturas laríngeas. Os autores explicam que “durante a fonação modal, as cordas vocais verdadeiras e falsas usualmente vibram na mesma proporção e período [*rate and phase*]. Todavia, quando as falsas cordas abrem e fecham diferentemente em relação às cordas vocais verdadeiras, a fonação sub-harmônica pode ocorrer”¹²⁷ (GICK et al., 2004, n.p.). Similarmente, é possível que isso também aconteça devido à oscilação divergente das pregas ariepiglóticas, como ocorre na *growl voice*, que, de acordo com os autores, é uma voz, na língua inglesa, utilizada em tipos de canto: desde cantores de *jazz*, como Louis Armstrong, até bandas de *death metal*. Os tipos de fonação sub-harmônica têm em comum um traço de não linearidade: as interações entre cordas vocais verdadeiras e cordas ventriculares e ariepiglóticas são bastante complexas e aleatórias; em outros termos, poderíamos dizer que são dificilmente “matematizáveis”. É importante citar que Loscos e Bonada (2004), em estudo que propõe um algoritmo para emular digitalmente a *growl voice* a partir da voz modal, se valem de sub-harmônicos; no entanto, a elaboração de um eventual algoritmo demandaria uma relação mais proporcional entre a vibração das cordas vocais e a de outras pregas. Mesmo que estejamos nos referindo a um processo artificial, deve-se dizer que esse tipo de proposta iria de encontro à não linearidade supracitada.

Sakakibara et al. (2004) realizam um trabalho que relaciona a *growl voice* ao meio da música. Diferentemente de Gick et al. (2004), não citam as bandas de *death metal*, mas artistas de *jazz*, *blues* e *gospel*, além de puxadores de samba, cantoras como Elza Soares e a dupla sertaneja Bruno e Marrone (tal referência aos artistas brasileiros provavelmente se deve ao fato de um dos autores do artigo, o professor de música Leonardo Fuks, ser brasileiro). É importante salientar que, em artistas como os citados, a utilização da *growl voice* é esporádica, intermitente; já nas canções de *death metal*, os vocalistas se valem de um emprego contínuo da voz gutural.

Outra diferença entre Sakakibara et al. (2004) e os dois trabalhos anteriormente citados reside na afirmação de que a realização da *growl voice*, ao consistir em vibrações simultâneas das cordas vocais e de estruturas supraglóticas da laringe, resulta não apenas em uma oscilação sub-harmônica, mas também harmônica, em outros casos. Do ponto de vista articulatório, os autores

¹²⁷ Tradução nossa de: “During modal phonation, the true and false vocal folds usually vibrate at the same rate and phase, though not nearly as intensely, since the vocal folds do not fully close. However, when the false vocal folds open and close at different rates and phases to true folds, subharmonic phonation can occur”.

explicam que, na região ariepiglótica, a constrição é causada pela aproximação do tubérculo da epiglote (anterior), das pregas ariepiglóticas (laterais) e da cartilagem aritenóide (posterior). A partir da observação de raios-X, observam também que, na fonação modal, há um amplo espaço faríngeo e a epiglote não sofre compressão; na *growl voice*, por outro lado, a epiglote e cartilagem aritenóide se aproximam significativamente. Com relação à vibração das pregas ariepiglóticas, ela configura-se, na maioria dos casos, como aperiódica e instável, em convergência com o que Gick et al. (2004) afirmam em seu estudo. Análises eletroglotográficas e de formas de onda revelaram aos pesquisadores que as cordas vocais vibram em uma proporção de 2:1 relativamente às pregas ariepiglóticas, proporção que resulta em sub-harmônicos (SAKAKIBARA et al., 2004). Por sua vez, a vibração de pregas ventriculares não pôde ser atestada, ao contrário do que propõem Eckers et al. (2009), pois, nas fotografias em alta velocidade, as pregas ariepiglóticas estão tão constrictas que impedem esse tipo de observação. Já a frequência de ressonância da cavidade instaurada pela constrição ariepiglótica é, de acordo com os autores, mais baixa que a da cavidade do ventrículo laríngeo; tal configuração caracterizaria a *growl voice*.

Sakakibara et al. (2004) sugerem ainda certas similaridades entre a *growl voice* e a *harsh voice*. Embora os autores não desenvolvam essa relação, é válido destacar certas características da *harsh voice* que possibilitam tal aproximação. Laver (1980), ao descrever a *harsh voice*, lista uma série de estudos sobre essa qualidade de voz: Sherman and Linke [1952] caracterizam-na como desagradável e grosseira; Holmes [1932] descreve-a como uma qualidade de voz rouca; Milisen [1957] destaca a aspereza da voz devido à excessiva aproximação das cordas vocais; Wendhal [1963] destaca a sua irregular amplitude; Gray e Wise [1959] a concebem como o resultado de sobretensões na garganta e no pescoço, usualmente acompanhada por tensões em todo o corpo; Van Riper e Irwin [1958] afirmam que vozes com qualidade *harsh* são, em sua maioria, graves e aparentemente mais intensas do que a voz modal; Zemlin [1964] destaca a aperiodicidade da vibração das cordas vocais; e Kaplan [1960] assevera uma excessiva constrição de músculos ao longo do trato vocal. Além de se referir a essa diversidade de estudos, Laver (1980) acrescenta que as características acústicas da *harsh voice* concernem basicamente à irregularidade das formas de onda, ao ruído espectral e à aperiodicidade da frequência fundamental. Articulatoriamente, o autor aponta uma exagerada tensão laringal, em combinação com tensão adutiva e compressão medial a níveis intensos. Nas situações ordinárias de interação, a *harsh voice* tem uma ocorrência intermitente e variável, a depender de fatores como contexto e duração dos segmentos envolvidos.

No domínio das vozes “ásperas”, Laver (1980) identifica ainda a “voz ventricular”, que consistiria em uma espécie extrema de *harsh voice*. Nela, as pregas ventriculares pressionam as cordas vocais verdadeiras. Trata-se de uma fonação que demanda intenso esforço e seu efeito é

bastante peculiar, conforme descrição de Freud (*apud* LAVER, 1980) sobre a disfonia ventricular: o teor espástico dos constrictores da laringe e hipofaringe causa à voz um aspecto animalesco e a aparência de gemido sugere ao ouvinte a realização de um doloroso esforço. Acerca do emprego paralinguístico da voz ventricular, bem como da *harsh voice*, Laver afirma que essas qualidades geralmente produzem o sentido de raiva, irritação.

Podemos observar que a aproximação realizada por Sakabira et al. (2004) entre *growl* e *harsh voice* encontra apoio em alguns elementos. O caráter de irregularidade – na amplitude e na frequência fundamental, por exemplo –, a extrema tensão laringal e as constrições ao longo do trato vocal são alguns deles. A qualidade de voz ventricular assemelha-se à *growl voice*, inclusive, pela participação das falsas cordas vocais. O efeito de uma produção aparentemente animalizada, inumana ou patológica reforça tais afinidades. Todavia, há diferenças importantes que precisam ser apontadas. A voz gutural, nas canções de *death metal*, não é intermitente como a *harsh voice* nas situações de interação, pois sua constância marca uma característica de estilo; não equivale tampouco à voz ventricular, vide o papel das pregas ariepiglóticas. Além disso, podemos destacar que, de um ponto de vista prático, a voz gutural, por constituir uma técnica de canto, exige treino e controle muscular, sobretudo com relação à impulsão do ar desde o diafragma e à mobilização de estruturas laríngeas não limitadas às cordas vocais.

Outra fonte de pesquisa para este trabalho consistiu em aulas e tutoriais de vocalistas e professores de canto que abordam a produção da voz no *death metal*. Nesse tipo de material – disponível, em sua maioria, na Internet – conseguimos depreender alguns elementos da técnica em questão, não apenas a partir da referência explícita dos expositores, mas também por meio da observação de parte de seus aparelhos vocais durante as exemplificações; para lidar com esse tipo de observação, também assistimos a videoclipes e apresentações, em vídeo, de bandas de *death metal*. A configuração labial e mandibular, por exemplo, é bastante perceptível, embora não seja explicitamente citada nas aulas e tutoriais aos quais tivemos acesso.

De acordo com Chris Breetzi¹²⁸, vocalista da banda Kill the Lycan e autor de diversos tutoriais sobre a voz gutural, um dos passos cruciais para a produção gutural da voz é o controle da laringe, sobretudo de seu abaixamento, tendo em vista a característica grave da voz almejada. Essa informação vai de encontro ao que Sakakibara et al. (2004) defendem acerca da posição da laringe na *growl voice*; segundo os autores, ela é mais alta em relação à produção modal da voz. Lembremos, no entanto, que a *growl voice* tomada como objeto de estudo por Sakakibara et al. não se refere especificamente à voz empregada pelos vocalistas de *death metal*. Os exemplos são,

¹²⁸ Tutorial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6cB3o-VuGkc>. Acesso em: 10 nov. 2015.

inclusive, pinçados em outros gêneros musicais. Diante disso, pode-se inferir que a chamada voz gutural, por mais que possa ser traduzida como *growl* na língua inglesa, equivale a uma derivação específica, notadamente mais grave, da qualidade *growl voice* analisada por alguns estudiosos. Breetzi, ao discorrer sobre outros exercícios, destaca também o papel da configuração lingual; de acordo com ele, uma das técnicas utilizadas de modo recorrente pelos vocalistas de *death metal* envolve um recuo da língua, acompanhado de um encurvamento próximo ao que encontramos em sons retroflexos. Com essa configuração, alcança-se um efeito de intensificação do aspecto grave e distorcido. Um dos pontos mais ressaltados no tutorial é o treino do movimento expiratório com foco na função do diafragma: para a produção gutural da voz, o diafragma deve ser condicionado a expulsar o ar dos pulmões com bastante intensidade. Embora o cantor não mencione, é possível notar também, nas suas exemplificações, uma configuração labial caracterizada por constrição horizontal e expansão vertical, além de uma recorrente projeção labial. Observando videoclipes e apresentações de bandas de *death metal*, podemos concluir que essa configuração é efetivamente característica da qualidade de voz em questão.

Em entrevista¹²⁹, o professor de canto Ariel Coelho, especialista em técnicas de canto empregadas no *rock*, assevera que é perfeitamente possível o cantor empregar diversos tipos de *drive* (que, de acordo com ele, caracterizam-se por uma quebra na frequência fundamental da voz) sem prejudicar seu aparelho vocal; tudo dependeria do controle das técnicas corretas. Um cantor que emprega a voz gutural forçando as pregas vocais, e não mobilizando estruturas supraglóticas necessárias para esse tipo de canto, corre sério risco de prejuízos à saúde de seu aparelho vocal. Ainda segundo Coelho, há três grupos de *drives*: os glóticos, os supraglóticos – que envolvem estruturas acima das pregas vocais que se deslocam a fim de produzir a quebra de frequência fundamental – e os *drives* mistos. O que, no Brasil, se conhece como “gutural”, termo equivocado do ponto de vista do professor (tendo em vista que existem diferenças, por exemplo, entre *grunt* e *growl voice*), é um tipo de *drive* e não seu sinônimo.

Márcio Marques, em aulas virtuais sobre *drives* vocais¹³⁰, diferencia o *growl* do *grunt*, tipos de canto que, de modo genérico, são chamados recorrentemente de “voz gutural”. Os dois *drives* se caracterizam como supraglóticos, mas há uma diferença importante: no *growl*, as falsas cordas vocais vibram, assim como as cordas verdadeiras, que, em conjunto, vibram produzindo uma afinação; no *grunt*, as falsas cordas vocais também vibram, no entanto, as cordas vocais verdadeiras apenas se mantêm abertas, permitindo a passagem da pressão do ar.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tJCvnpkv-fQ>. Acesso em: 10 nov. 2015.

¹³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I04MM7C8AZ4>. Acesso em: 10 nov. 2015.

Em relação ao emprego das pregas ariepiglóticas na produção de constrições, podemos citar os estudos de Esling (2005) e Esling e Moisik (2009). O primeiro autor a que nos referimos, argumentando que, tecnicamente, não existiriam as chamadas “vogais posteriores”, defende que o trato vocal é dividido em duas diferentes cavidades de ressonância, uma essencialmente laríngea e outra fundamentalmente oral, sendo que a estrutura laríngea é a que envolve um dos movimentos principais da língua, a sua retração; nessa perspectiva, a suposta caracterização “posterior” das vogais depende da retração e, portanto, de uma função laríngea. Na constituição de tal modelo, que prevê articuladores laríngeos, as pregas ariepiglóticas exercem importante papel, pois são elas que compõem o mecanismo constrictor responsável por fechar a passagem glotal e, em conjunção com o levantamento da laringe e a retração da língua, redimensionar a cavidade faringal. Esling (2005, p. 20) afirma que grande parte dos diagramas fonéticos do trato vocal ignora aquilo que é talvez a parte mais importante da musculatura laríngea: o autor se refere ao mecanismo constrictor ariepiglótico laringeo, “definido inicialmente pelas margens superiores da cartilagem aritenoide, junto às pregas ariepiglóticas, delimitando a superfície da epiglote e incluindo reações reflexivas na língua e na própria laringe”¹³¹. Além disso, o mecanismo ariepiglótico é fundamental para a produção de sons faringalizados, bem como da oclusiva epiglotal, a partir do fechamento total da passagem do ar no espaço em que as pregas ariepiglóticas se localizam. Com relação às vogais, as que sofrem retração são as mais suscetíveis aos efeitos desse mecanismo, mas as anteriores e altas também podem, de acordo com Esling (2005, p. 40), ser afetadas. O *aryepiglottic trilling*, por sua vez, pode relacionar-se à qualidade *creaky voice*, devido à predisposição por uma vibração de baixa frequência; no entanto, a ação do mecanismo constrictor introduz grande tensão ao invés de relaxamento, característica que leva essa produção a ser interpretada auditivamente, a depender dos contextos de emprego, como “ameaçadora”.

As vibrações ariepiglóticas são analisadas de forma mais específica por Esling e Moisik (2009). Segundo os autores, o *aryepiglottic trilling*, assim como a fonação que se vale de pregas ventriculares, constitui-se como uma fonte complexa – por oscilar bastante em relação à vibração glotal – e, muitas vezes, altamente irregular. O esfínter esofágico, as pregas ventriculares e as pregas ariepiglóticas são exemplos de estruturas que podem gerar oscilações fonatórias, mas a abordagem em relação a elas é frequentemente restrita a casos patológicos. Diante disso, Esling e Moisik (2009) destacam o papel das pregas ariepiglóticas no que concerne às qualidades de voz, sobretudo a *growl voice* e a *harsh voice*. Os pesquisadores também citam o papel da vibração

¹³¹ Tradução nossa de: “[...] defined initially by the superior margins of the arytenoid cartilages, along the aryepiglottic folds and bordering the surface of the epiglottis, and including reflex responses in the tongue and of the larynx itself”

ariepiglótica na produção de distinções fonológicas em línguas que contêm, por exemplo, sons fricativos faringais. As análises realizadas por Esling e Moisik (2009) nos oferecem explicações acerca da natureza oscilatória do *aryepiglottic trilling* – o próprio termo *trill* é empregado pelos autores para caracterizar esse comportamento. O trabalho em pauta, assim como em Eckers et al. (2009), identificou um alto grau de *jitter*, que torna difícil aferir o exato conteúdo harmônico que o *trilling* gera, sobretudo ao se considerar que há outras pregas, como as cordas vocais, oscilando em diferentes frequências. No que diz respeito às pregas arieepiglóticas, os autores concluem que elas são consideravelmente limitadas em termos de alcance frequencial.

Em relação a aspectos aerodinâmicos, as pregas arieepiglóticas, ainda segundo Esling e Moisik (2009), não são tão eficientes como as cordas vocais na mobilização do ar pulmonar em um fluxo pulsátil. Essa característica relaciona-se à técnica de controle diafrágmático, recorrente em tutoriais sobre a produção da voz gutural. No canto peculiar ao *death metal*, o diafragma deve ser condicionado a expulsar o ar dos pulmões com bastante intensidade e isso gera como um dos efeitos observáveis a realização frequente de pausas. Os espectrogramas que serão analisados na seção seguinte não evidenciam esse aspecto, pois recortamos frases pequenas ou trechos menores que dez segundos; na imagem spectrográfica da voz em uma canção completa, por outro lado, é possível notar a considerável recorrência das pausas. Por mais que a gravação em estúdio permita ao vocalista refazer uma parte vocal ou sobrepor vozes, as canções são compostas tendo em vista, também, as apresentações ao vivo, nas quais os cantores que utilizam a voz gutural não teriam condições de produzir tal voz em um fluxo mais contínuo.

*

Para realizar as análises acústicas, tivemos acesso a um vídeo¹³² em que o vocalista da banda Cannibal Corpse, George “Corpsegrinder” Fisher, grava a voz da canção *Crucifier Avenged* [2012] em um estúdio, além de um arquivo de áudio no qual a parte vocal da canção *Hammer Smashed Face* [1992], lançada pela mesma banda (mas com outro vocalista: Chris Barnes), foi isolada¹³³. Os espectrogramas foram gerados por meio do programa de análise acústica Praat¹³⁴, desenvolvido por Paul Boersma e David Weenink.

Analizando as imagens, notamos que duas das principais características da voz gutural são a forma irregular das ondas e certa descaracterização dos formantes. A vibração de estruturas

¹³² Divulgado pela Metal Blade Records, gravadora norte-americana Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x-LO3Akqbdk>. Acesso em 20 jan. 2016.

¹³³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JwxkKnys_R0. Acesso em 20 jan. 2016.

¹³⁴ Software disponível gratuitamente no site www.praat.org.

supraglóticas faz com que os espectros assemelhem-se, de forma quase ininterrupta, aos de sons fricativos – comparação aqui utilizada com uma finalidade meramente didática. Comparemos abaixo um verso da canção *Hammer Smashed Face* e o mesmo verso, regravado, sem o emprego da voz gutural:

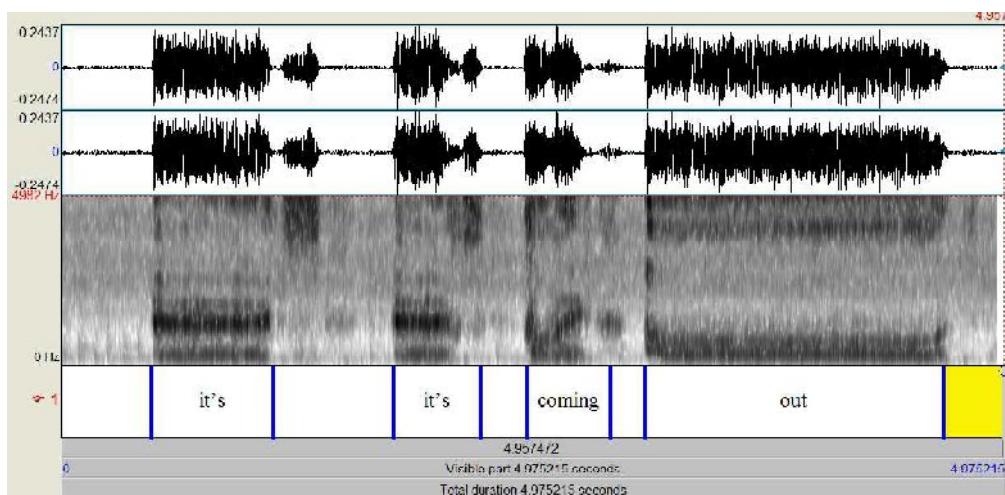


Imagen 11: Praat: Verso “It’s, it’s coming out”, da canção Hammer Smashed Face (com a qualidade de voz gutural).

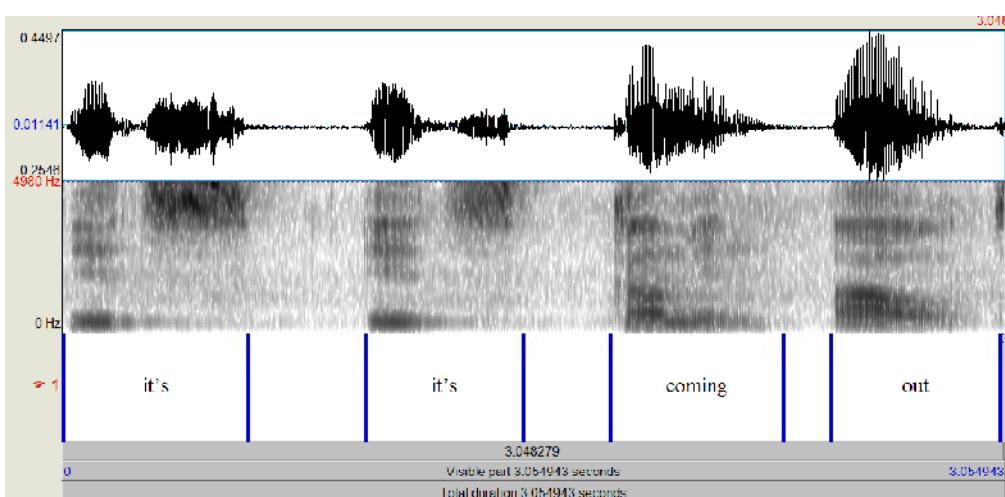


Imagen 12: Praat: Verso “It’s, it’s coming out”, da canção Hammer Smashed Face (gravado por mim, sem o emprego da voz gutural).

Embora a duração de algumas sílabas não seja idêntica – por exemplo, na gravação com a voz gutural, o ditongo da palavra *out* foi pronunciado com uma duração bem maior –, é possível analisar as características básicas dos segmentos envolvidos. Na segunda imagem, as formas de onda mais irregulares são justamente aquelas que recobrem os segmentos fricativos, o que se nota na fricativa alveolar [s] das duas expressões *it’s*. Com relação aos formantes, nos sons fricativos – caracterizados por elevados valores de frequência –, a parcela mais escura do espectro aparece na parte superior como uma espécie de “chuvisco”, o que reforça o caráter aperiódico desses sons.

Na imagem referente à produção com a qualidade de voz gutural, por outro lado, as formas de onda tendem à irregularidade, mas não apenas aquelas que concernem aos sons fricativos. Algo semelhante ocorre, no espectro, em relação aos formantes: ao olharmos para a parte superior do espectrograma, as partes escurecidas dão a impressão de que se trata de um som semelhante aos segmentos fricativos, devido ao aspecto ruidoso. Com efeito, tal caracterização é observável na produção da palavra *out*: a configuração dos formantes que especificam os segmentos vocálicos envolvidos é acompanhada, na parte superior do espectrograma, por um aspecto escurecido que pode caracterizar a fricção.

Podemos inferir que as vogais, quando realizadas com a voz gutural, perdem uma de suas características mais básicas. As vogais, conforme nos explica Cagliari (2007, p. 51), “[...] são produzidas com uma aproximação dos articuladores de modo que o estreitamento do canal fonatório bucal não produza fricção local”. Na qualidade de voz gutural, o que as caracteriza, por mais contraditório que possa parecer, é o aspecto de fricção, representado nas formas de onda pela aperiodicidade e nos espectrogramas pela irregularidade. Ocorre, portanto, constrição em certos pontos do trato vocal, o que resulta em uma sensação auditiva de ruído.

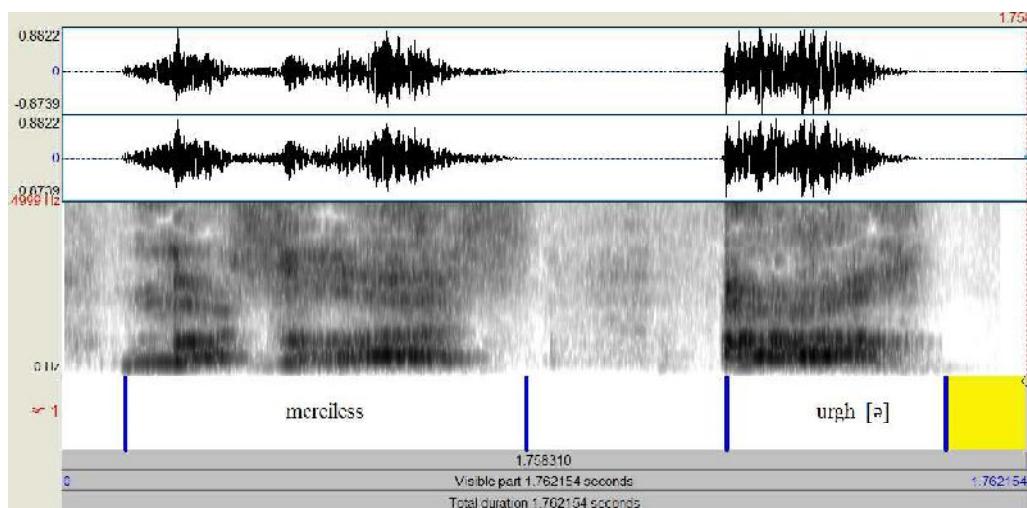


Imagen 13: Praat: Pronúncia de “merciless” e uma espécie de urro, na canção *Crucifier Avenged* (com a qualidade de voz gutural).

Outro elemento observado nos espectrogramas, tanto na canção *Hammer Smashed Face*, quanto em *Crucifier Avenged*, foi uma recorrente aproximação entre os dois primeiros formantes, mesmo na produção de vogais que não são posteriores. Essa recorrência pode ser explicada, ao menos em parte, pelo funcionamento articulatório associado ao recuo da língua e à constrição da faringe. Conforme nos explica Laver (1980, p. 55), “[...] em configurações do corpo da língua que envolvem um componente de recuo, como em vozes velarizadas, uvularizadas, faringalizadas e laringofaringalizadas, o primeiro formante é mais alto e o segundo é mais baixo com relação à

configuração neutra”¹³⁵. O efeito acústico de um som mais grave é coerente com a aparência de vogais posteriores “adquirida”, na qualidade de voz gutural, por vogais de variados tipos, visto que elas possuem o segundo formante em uma posição mais baixa e mais próxima à do primeiro formante. Na canção *Hammer Smashed Face*, por exemplo, a vogal da palavra “it”, pronunciada, na voz modal, como uma vogal anterior – configuração em que se verificaria maior afastamento entre os dois primeiros formantes –, apresenta, com o emprego da qualidade de voz gutural, uma aproximação entre tais formantes, tendendo, portanto, a certo efeito de posteriorização.

No que diz respeito às consoantes, não há indícios de que os seus pontos de articulação se alterem significativamente; porém, o contato entre os articuladores parece se tornar, às vezes, quase imperceptível em consoantes oclusivas, devido à ênfase atribuída à produção das vogais, que exige considerável tensão. Smialek et al. (2012) e Richards (2011) sugerem que as consoantes mais “semelhantes” às vogais produzidas com a qualidade de voz gutural são os chamados “sons de r”, especificamente aqueles realizados na região posterior do trato vocal. Nesse sentido, é mais cômoda, por assim dizer, a pronúncia gutural de uma palavra como “rodo”, tanto pelo som rótico quanto pelas vogais posteriores, que a pronúncia gutural de uma palavra como “bife”. Trata-se de uma aproximação tão significativa que acaba afetando, inclusive, a percepção auditiva: ouvintes não acostumados a canções de *death metal* e de gêneros afins são geralmente levados a interpretar a qualidade de voz gutural como uma sequência de ruídos, muitas vezes semelhantes a sons cujas onomatopeias recorrem ao “r”, do ponto de vista gráfico. A charge a seguir, intitulada *Depressive black metal*, explora esse tipo de representação:



Imagen 14: Charge disponível em <http://cheezburger.com/666682688>. Acesso em 20 jan. 2016.

¹³⁵ Tradução nossa de: “In settings of the body of the tongue which involve a backing component, as in velarized, uvularized, pharyngalized and laryngopharyngalized voices, the first formant is higher and the second formant lower than in the neutral setting”.

Conforme comentamos anteriormente, é possível observar um elevado grau de *jitter* na produção gutural da voz. Além disso, testamos, em relação à frequência, as variações melódicas por meio da ferramenta de *pitch* do Praat. Como ilustração desse aspecto, trazemos o exemplo a seguir, extraído da canção *Hammer Smashed Face*:

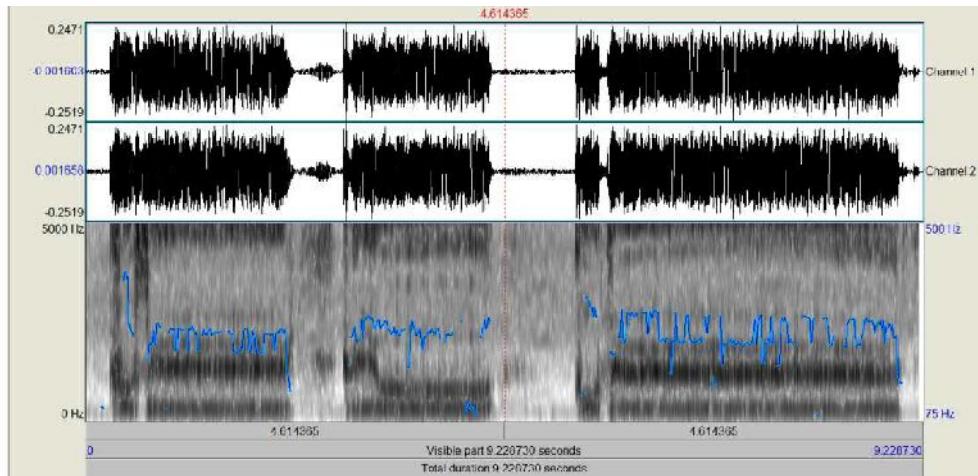


Imagen 15: Praat: Verso “Crushing cranial contents”, da canção Hammer Smashed Face (com a qualidade de voz gutural).

A imagem acima confirma o que Esling e Moisik (2009) declaram em relação à vibração ariepiglótica: sua caracterização é bastante oscilatória, conforme observamos a partir das linhas azuis, que indicam o *pitch*. Outro traço perceptível no espectrograma, e também ressaltado pelos autores, é o limitado alcance frequencial decorrente da vibração das pregas ariepiglóticas. Como se pode notar, não há contornos ascendentes ou descendentes significativos; a variação melódica mantém-se, de modo geral, nivelada (o dado apresenta um aspecto monotonial). Analisando outros espectrogramas – principalmente em uma comparação com a outra canção, *Crucifier Avenged*, cantada por George Fischer – verificamos que o caráter oscilatório e irregular das frequências pode ser, na qualidade de voz gutural, atestado em variados graus; dito de outra forma, a depender do vocalista e, provavelmente, de fatores como a tensão exercida e a constrição das estruturas supraglóticas, o aspecto ruidoso e oscilatório pode aparecer menos ou mais acentuado. Isso não se observa apenas no caso da frequência; nos versos de *Hammer Smashed Face*, a “deformação” da estrutura formântica apresenta-se de modo mais intenso do que nos versos de *Crucifier Avenged*. Em ambas as canções, porém, mantém-se perceptualmente o efeito de uma enunciação ruidosa e distorcida.

Em tom de conclusão, pode-se sumarizar a definição da qualidade de voz gutural a partir de duas perspectivas: a articulatória e a acústica. No que concerne a especificidades articulatórias,

a voz gutural é caracterizada pela vibração das pregas ariepiglóticas e das falsas cordas vocais. Já na configuração supralaringal, há um recorrente recuo da língua, usualmente acompanhado por um encurvamento, resultando em constrições faringais que intensificam o aspecto distorcido. A configuração labial se caracteriza por constrição horizontal e expansão vertical, além de recursiva protrusão; deve-se destacar que o arredondamento, na voz gutural, não é uma exclusividade de vogais normalmente arredondadas. Ademais, é válido salientar o papel do movimento expiratório: o diafragma deve ser “treinado” a expulsar o ar dos pulmões com uma significativa intensidade. O caráter monotonal, a propósito, pode ser um dos efeitos da grande tensão exercida na produção da qualidade de voz gutural. Para que o vocalista obtenha um som mais grave, é válido citar também o abaixamento da laringe.

Já a caracterização acústica da voz gutural pode ser definida, conforme apresentamos na seção anterior, por uma irregularidade nas formas das ondas e na constituição dos formantes. As vogais assemelham-se, aparentemente, a segmentos fricativos e tal fricção é determinante para o aspecto de ruído característico da qualidade de voz gutural. Se traçássemos uma linha imaginária concernente à presença/ausência de ruído, a qualidade de voz gutural, perceptualmente bastante distorcida, localizar-se-ia em um polo oposto às línguas assobiadas (*whistled languages*), que se caracterizam por uma oscilação simples – onda sinusoidal – e, por isso, são bastante adaptáveis à audição humana, podendo ser ouvidas a longas distâncias (MEYER, 2015). Além do já salientado caráter ruidoso, a recorrente aproximação entre os dois primeiros formantes reforça o efeito grave da voz gutural, a partir de certa predisposição à posteriorização das vogais.

3.2 Canções de *death metal*: alguns apontamentos

No presente tópico, nosso propósito é abordar, de maneira mais específica, as canções, produções que, em se tratando dos discursos artístico-musicais, têm *status* de destaque, embora, conforme temos defendido, não constituam exclusivamente o funcionamento mais abrangente da prática discursiva. No decorrer das análises, será possível notar que escolhemos partir das letras das canções; procuramos, porém, não negligenciar outros elementos desencadeadores de efeitos de sentido. Por isso, referir-nos-emos, por exemplo, aos recursos sonoros na análise da canção *Immortal Rites*, ao videoclipe na análise de *Homage for Satan*; ao material gráfico do álbum na análise de *Hammer Smashed Face*; e assim por diante. Não é demais ressaltar também o papel da qualidade de voz gutural no universo de sentido instaurado pelo discurso em questão: apesar de já termos assinalado seus possíveis efeitos no decorrer de capítulos anteriores, as análises, em certos momentos, destacarão seu alinhamento à semântica global que caracteriza o modo de enunciação do *death metal*.

Algumas das seções deste tópico enfatizarão uma banda ou uma canção específica e o modo como, tendo em vista certa representatividade adquirida no interior do gênero musical, elas corroboram a produção de um *ethos* “legítimo” em relação ao *death metal*. Em outras, contudo, daremos destaque aos semas constituintes desse *ethos*, como a animalização, ou a características recorrentes, como a exposição demasiadamente explícita de imagens repulsivas. Reproduziremos algumas letras completas e, eventualmente, também nos valeremos apenas de trechos de canções, na medida em que eles possam cumprir a função de reforçar os nossos apontamentos acerca da construção da imagem de enunciador.

*

A canção *Immortal Rites* [1989], da banda Morbid Angel, tem como tema um ritual de imortalidade e, embora não empregue, de forma direta, os termos “Diabo” ou “demônio”¹³⁶, é plausível supor que sua cenografia possibilita a emergência do *ethos* que convencionamos chamar de “demoníaco”. Exporemos, a seguir, a letra dessa canção, o que não significa que a análise será centrada exclusivamente no funcionamento dos elementos verbais, tendo em vista que a produção de sentidos, na perspectiva de Maingueneau (2008a), é gerida por uma semântica global, como já

¹³⁶ A referência mais próxima a essas noções reside na expressão “Senhores da Morte”.

comentamos. Desse modo, consideraremos, além da letra, o arranjo musical, os efeitos sonoros, o material gráfico e a qualidade de voz, levando em conta nossas reflexões acerca da corporalidade estereotípicamente atribuída ao Diabo. Em função da variedade de semioses contempladas, vale reforçar a assunção, baseada em Maingueneau (2008a), de que a prática discursiva é também uma prática intersemiótica.

Gathered for a sacred rite/ Subconscious minds allied/ Call upon immortals/ Call upon the oldest ones to intercede/ Rid us of our human waste/ Cleanse our earthly lives/ Make us one with darkness/ Enlighten us to your ways// From churning worlds of mindlessness/ Come screams unheard before/ Haunting voices fill the room/ Their source remaining undefined/ Shadows cast from faceless beings/ Lost for centuries// Lords of death, I summon you/ Reside within our brains/ Cast your spells upon our lives/ So that we may receive/ The gift of immortality/ Bestowed on those who seek you/ I pray/ (Repetição de todos os versos)// Now immortal¹³⁷

Do ponto de vista da letra da canção, a cenografia possibilita refletirmos sobre a cena englobante que abarca o texto. Embora possamos identificar o tipo de discurso em questão como produção do campo artístico-musical, a encenação de um ritual transcendental aproxima essa canção de uma atmosfera religiosa. A primeira estrofe da canção, a partir do terceiro verso, ganha a roupagem de outro gênero de discurso: a oração (ou, pelo menos, de uma invocação no interior de um ritual). Por meio dela, o enunciador se dirige a determinadas entidades, clamando, nesse caso específico, pelos “imortais” e pelos “mais velhos”, e pedindo que eles intercedam por algo em sua vida. A referência aos “mais velhos” pode aludir a uma tradição ritualística ou até mesmo a uma longínqua origem dos espíritos invocados, aliando-se, de certa maneira, à concepção de que as forças demoníacas estabelecem-se em uma eterna rivalidade com as forças divinas. Conforme apresentamos no tópico dedicado ao estereótipo do “demoníaco”, a ininterrupta ameaça do Diabo é um importante ponto de coerência para alguns discursos salvacionistas.

Após expressões que funcionam, indiretamente, como espécies de vocativos (“Call upon immortals”), sem utilizar estruturas canônicas – tal como ocorre em “Ave Maria, cheia de graça” – alguns pedidos são realizados. Destaquemos os dois primeiros: “Rid us of our human waste” e “Cleanse our earthly lives”. Até esse momento, pode-se observar um aparente distanciamento em

¹³⁷ Tradução nossa: Reunidos para um rito sagrado/ Subconscientes aliados/ Invoque os imortais/ Invoque os mais velhos para intercederem/ Livre-nos de nosso desperdício humano/ Purifique nossas vidas terrenas/ Façan um com a escuridão/ Ilumine-nos para seus caminhos// Dos agitados mundos do despropósito/ Vêm gritos nunca antes ouvidos/ Vozes assombrosas ocupam a sala/ Suas fontes permanecendo indefinidas/ Sombras de seres sem rosto/ Perdidos por séculos// Senhores da Morte, eu convoco vocês/ Resida em nossos cérebros/ Lance seus feitiços sobre nossas vidas/ De modo que possamos receber/ O dom da imortalidade/ Agraciado com os que os buscam/ Eu rezo// Agora imortal.

relação ao que se considera “demoníaco”: solicitações como essas poderiam estar presentes em orações cristãs, por exemplo. Todavia, é necessário ressaltar que o sistema de restrições específico a cada discurso regula, a partir de determinados parâmetros, a produção enunciativa. Enquanto, em um discurso cristão, tal “desperdício humano” estaria relacionado ao pecado, e a “purificação” à própria resistência a esses pecados, um discurso que estabelece seus parâmetros a partir de certa “filosofia satanista” pode relacionar o desperdício ao próprio fato de os homens não aproveitarem prazeres terrenos devido a imposições morais advindas de alguma religião. Vale ressaltar que essa interpretação é corroborada pelo encarte do álbum *Blessed Are The Sick*, a que fizemos referência no capítulo anterior. A “purificação” envolveria, nessa perspectiva, uma concepção de liberdade desencadeada pelo sucesso do ritual. Com a imortalidade concedida, permitir-se-ia a perpetuação da vida terrena e, consequentemente, dos prazeres a ela associados.

Nos versos seguintes, há um conflito entre iluminação e escuridão. “Make us one with darkness” aponta para uma ideia próxima à de comunhão, algo também possivelmente presente em cultos de religiões cristãs; porém, a “escuridão” se opõe diametralmente à luminosidade que o imaginário ocidental associaria ao Reino de Deus. No verso “Enlighten us to your ways”, põe-se novamente em cena a questão da iluminação. Em vista da feição que os enunciados constroem progressivamente, ela pode ser entendida não quanto luz, claridade, em sentido estrito, mas como uma espécie de orientação, significação esta que não se contraporia ao elemento *escuridão*. Destacamos também a expressão “your ways”. A partir dela, desfaz-se parcialmente a ideia de unidade (“make us one”), divergindo, por exemplo, do “caminho de mão única” que a doutrina cristã reivindica. A multiplicidade demoníaca opõe-se à unidade divina de modo recorrente, como se pôde notar quando refletimos acerca da natureza polifônica da voz do Diabo.

Nas orações que conhecemos, o pedido, parte fundamental do gênero, é normalmente precedido pela exaltação da entidade (“cheia de graça”; “santificado seja o vosso nome”, “bendita sois vós entre as mulheres”). O enunciador coloca-se, de certa forma, em um patamar inferior. Nada de semelhante ocorre no ritual em questão. No contato com essas entidades supostamente “demoníacas”, a impressão que se tem é a de um pacto entre partes equipotentes. O indivíduo é concebido como aquele que, estando no mesmo nível dos espíritos invocados, pode negociar uma espécie de contrato.

Na passagem para a segunda estrofe, a hipotética oração é interrompida para que alguns efeitos dela sejam expostos na cenografia da canção. Musicalmente, tal transição é representada pela intensa e repentina aceleração da bateria, substituindo um ritmo mais cadenciado presente na estrofe da oração; sugere-se, com tal mudança, certa impressão de que diversos fatos confusos e obscuros começam a ocorrer. De acordo com os versos, gritos e vozes assombrosas, cujas fontes

permanecem indefinidas, invadem a sala. Apesar de não se saber de quem são as vozes, elas vêm “de agitados mundos do despropósito” (“From churning worlds of mindlessness”). Tal noção de despropósito parece consolidar um *ethos* que se constrói em oposição à ideia de que o homem tem uma missão, um compromisso assumido com um ser supremo. Nos parâmetros do despropósito, o indivíduo é visto como soberano, livre, sem imposições morais.

Ademais, a caracterização das vozes converge com o estereótipo que descrevemos. O grito remete, por exemplo, à dor causada nos homens devido à presença de forças diabólicas, em analogia ao que se imaginava, durante a Idade Média, com relação à condição dos indivíduos possuídos. A indefinição das fontes dessas “assombrosas vozes” é uma maneira de a cenografia construída representar o *ethos* demoníaco em sua faceta poliforme, como uma entidade da qual derivam desordenadas vozes e múltiplos caminhos. Aliadas à confusão caótica de gritos e vozes, aparecem as “sombras de seres sem rosto” (“Shadows cast from faceless beings”). A natureza anônima desses espectros, por sua vez, corrobora a imagem desfocada e distorcida reivindicada pelo *ethos* em questão.

Na terceira estrofe, o andamento da canção continua acelerado e apresenta-se a parte final da oração, cujo retorno se pode identificar pelo vocativo, agora mais explícito: “Lords of death”. O pedido mais importante – para que se tenha o dom da imortalidade – é realizado e, entre algumas pausas da bateria, palhetadas distorcidas, agudas e contínuas (em *tremolo*) de guitarra são realizadas com o acompanhamento de um som também agudo de teclado ao fundo. A atmosfera sonoramente macabra precede o enunciado “I pray”, que sintetiza determinado valor ilocutório, podendo confirmar que a cenografia mobilizada nesta canção é a de uma oração.

Além da recorrência a aspectos de outra cena genérica, é importante para a cenografia da canção a constituição de uma dêixis enunciativa. Com relação à sua topografia, inicialmente é instaurado o espaço de uma reunião em que os participantes invocam entidades sobrenaturais. No entanto, a configuração espacial de mais destaque é a que contrapõe a vida terrena à possibilidade de imortalidade, não necessariamente em um espaço transcendental, como nas religiões cristãs. O acesso à imortalidade, porém, requer forças que vêm de um espaço peculiar: os agitados mundos do despropósito. A cronografia, da mesma forma, estabelece uma tensão entre o tempo presente, marcado pela fugacidade da vida, e um tempo futuro, no qual se almeja a vida eterna. O ritual aciona um passado também específico: são os espíritos “mais velhos” que intercedem, bem como seres sem rosto perdidos por séculos. Tais coordenadas da dêixis discursiva, na medida em que evocam uma manipulação obscura e macabra das fronteiras entre a vida e a morte, configuram na canção uma cena de fala cujos aspectos enunciativos propiciam a construção discursiva de um *ethos* e de atmosfera legítima ao *death metal*.

Certos aspectos do arranjo musical são também bastante significativos para a produção de um *ethos* demoníaco. Antes do *riff* inicial de guitarra, os mesmos acordes são ouvidos, porém em uma gravação invertida. Há uma mística, em nossa cultura, acerca de supostas mensagens invertidas em canções, conhecidas como *backward maskings*¹³⁸. Em analogia com esse tipo de especulação, funciona a própria significação da noção de inversão no discurso da canção em questão. Se o Diabo é o inverso e o oposto de Deus, a caracterização sonora, por meio do recurso citado – a gravação invertida –, contribui para a legitimação de uma cenografia de invocação de espíritos ocultos. Outro relevante aspecto sonoro é a intensa distorção das guitarras. Assim como a voz “demoníaca”, a distorção opõe-se à limpidez e à unidade, construindo uma feição multiforme e indistinta. Soma-se a isso a recorrente presença de alavancadas nos solos de guitarra, recurso que produz uma série de oscilações e instabilidades nas notas executadas.

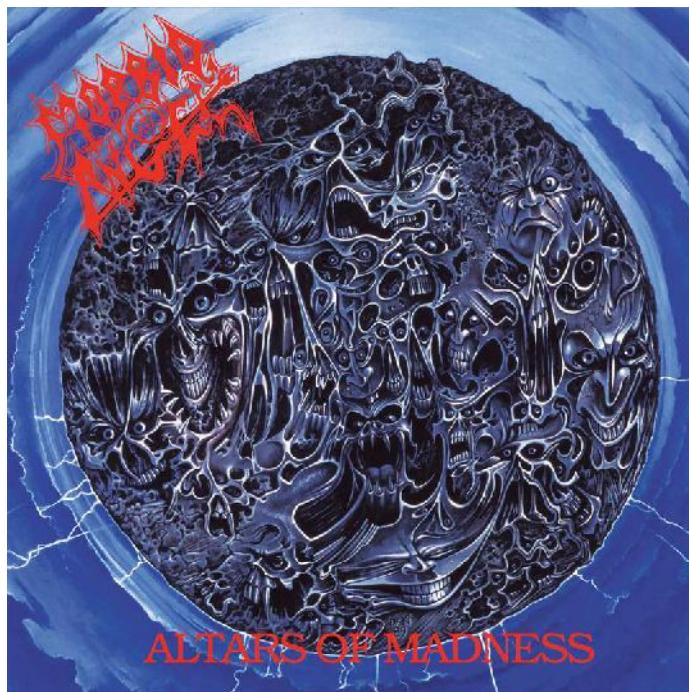


Imagen 16: Capa do álbum *Altars of Madness* [1989], da banda Morbid Angel.

O material gráfico do álbum *Altars of Madness*, no qual a canção foi lançada, é outro fator que contribui para a consolidação do universo semântico ao qual estamos nos referindo. A capa do disco apresenta o desenho de um grande círculo acinzentado, cujo interior é preenchido por múltiplas faces esboçadas com caracteres que, apesar de sombrios e animalescos, deixam

¹³⁸ O pregador cristão John Blanchard (1993), por exemplo, alega que a música *Stairway to Heaven*, da banda Led Zeppelin, se tocada em rotação contrária, contém os seguintes dizeres: “Ele é meu príncipe, Satanás, aquele que acendeu a noite. Senhor, tu me fazes gritar glorificando a Satanás”.

entrever emoções humanas (alegria, angústia, fúria etc.). Tais faces colam-se umas às outras em um conjunto indivisível, sendo que, por exemplo, a bochecha de uma é o queixo de outra – o que gera a impressão de deformidade. Além disso, algumas delas apresentam caracteres, como dentes ultra-afiados, que apontam para o sema “animalizado”. Levando em consideração a semântica global do discurso em questão, é possível afirmar que a capa do álbum obedece ao mesmo sistema de restrições que regula a letra e o arranjo musical, tendo em vista que ela reforça a representação de um *ethos* demoníaco a partir de semas em comum: a animalização, a desproporcionalidade, o polimorfismo, dentre outros.

A qualidade de voz gutural, característica do discurso do *death metal*, ajuda a instaurar um modo de enunciação específico nas canções do álbum. Ao relacionarmos essa voz a todos os outros planos da semântica global, é possível assinalar características que são determinadas por um sistema de restrições em comum. Da mesma forma que o ruído provocado pela voz gutural contrapõe-se à clareza e à “normalidade” da voz humana; o aspecto distorcido da guitarra rompe com a natural “limpidez” do instrumento; as faces representadas na capa do álbum se apresentam desproporcionais e disformes; as vozes descritas na letra da canção são “assombrosas”, de fontes “indefinidas”; e assim por diante. Os vários elementos, postos em cena pela própria enunciação, ressoam, conjuntamente, legitimando o processo de estereotipagem do modo de enunciar dito “demoníaco” – estereótipo que, em um movimento recíproco, permite que os elementos citados “façam sentido” nesse discurso –, bem como o *ethos* que releva dessa produção.

As performances ao vivo consistem em outro elemento importante para a construção de um *ethos*. No capítulo sobre as regularidades enunciativas do *death metal*, discorremos, dentre outros fatores, sobre a movimentação peculiar dos fãs durante eventos do gênero e as formas de se vestirem. Muito do que foi comentado se aplica aos próprios integrantes das bandas: as roupas são predominantemente pretas; acessórios e símbolos como cruzes invertidas, pentagramas, *spikes* e cintos de balas são recorrentes; e, no que concerne aos movimentos no momento das canções, o *headbanging* é o elemento mais característico. Os vocalistas, obviamente, só “batem cabeça” em partes instrumentais; no entanto, como podemos observar na fotografia a seguir, um dos recursos de imagem empregado por vocalistas de *death metal* consiste em deixar os cabelos sobre a face, escondendo-a. A interação com o público também é peculiar: em muitos dos *shows* é comum o *stage-diving* de pessoas do público, quando não proibido pela equipe de segurança.



Imagen 17: Fotografia da banda Morbid Angel em apresentação ao vivo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=g_kbfCfr9Zs. Acesso em 26 jan. 2016.

Essas características da performance, apreendidas em relação ao universo de sentido que o discurso do *death metal* instaura, são significativas para o *ethos* em análise. Os cabelos sobre a face, bem como os incessantes movimentos da cabeça de cima para baixo e vice-versa, criam a impressão, principalmente para o público não acostumado a esse gênero musical, de um aspecto desumanizado, cuja sustentação é legitimada por comportamentos aparentemente “irracionais” e visualmente portadores da agressividade que perpassa toda a prática discursiva do *death metal*. Com relação ao estereótipo do “demoníaco”, traços como a animalização, que se relaciona a uma suposta irracionalidade, e a obscuridade – a partir da ocultação parcial das faces dos integrantes – estruturam também, portanto, o funcionamento das apresentações ao vivo.

A banda Morbid Angel, em muitas outras de suas canções, recorrentemente se vale do tom ritualístico observado em *Immortal Rites*. Em função disso, a enunciação caracterizada por invocações de cunho ocultista ou satanista torna perceptível a maneira como esse enunciador se refere a um interlocutor virtual, interno à cenografia estabelecida. No seguinte excerto da canção *Bleed for the Devil* [1989] – “Sangre pelo Diabo” –, os vocativos são significativos: “[...] Come to me, lord of filth/ Hear my cries, princes of nightmares/ Touch us with your morbid lips/ Let us taste your foulness”¹³⁹. Embora o título dessa canção já identifique a entidade evocada, o tom de oração, de certa forma, demanda antonomásias, como “senhor da imundície”, que, no decorrer da canção, possam correferenciar o evocado. A peculiaridade, porém, que diferencia essas formas de se referir às entidades, em comparação com orações católicas, por exemplo, é o aparente teor de depreciação, que, nesse discurso particularmente, adquire uma conotação positiva. A declarada identificação do enunciador com tal interlocutor, de lábios mórbidos e repletos de impureza, não

¹³⁹ Tradução nossa: Venha a mim, senhor da imundície/ Ouça meus clamores, príncipes dos pesadelos/ Toque-nos com seus lábios mórbidos/ Deixe-nos provar suas impurezas.

deixa de ser um modo pelo qual o enunciador “diz” sobre si mesmo e, dessa maneira, gerencia a constituição de um *ethos*.

Por ser uma das bandas de *death metal* que mais estabelecem diálogos com a obra do escritor norte-americano H. P. Lovecraft, Morbid Angel, ainda no que diz respeito às entidades evocadas, recorre a divindades, lugares e personagens ficcionais da obra do autor, bastante célebre no âmbito da literatura de horror, ou de obras e textos inspirados no também ficcional grimório *Necronomicon*, como o *Necronomicon* de Simon (1980), livro de autor desconhecido lançado em 1977. Vejamos um excerto da canção *Lord of All Fevers and Plague* [1989] – “Senhor de todas as febres e pragas”: “[...] Ninnghizhidda – open my eyes/ Ninnghizhidda – hear my cries/ Plumed serpent of the deep/ Plumed serpent of the gate/ I command – come before me/ I command – bring the key/ Rise from the depths/ See the fire in my wand/ Ia iak sakkakh iak sakkakth/ Ia shaxul”¹⁴⁰. Ninnghizhidda, por exemplo, é uma deidade da mitologia suméria que aparece no *Necronomicon* de Simon; trata-se de uma serpente que apresenta chifres e plumas. Os versos “Ia iak sakkakh iak sakkakth/ Ia shaxul”, também extraídos da obra citada, contêm uma evocação a essa serpente, guardiã de um portal. Na canção em questão, o tom ritualístico entra novamente em cena; porém, são acrescentadas referências a entidades de mitologias de antigas civilizações. O que isso poderia significar em relação à semântica global do discurso, além da constituição de um conjunto de referências intertextuais legítimas, conforme comentamos no capítulo anterior? As entidades de uma mitologia como a suméria – sejam elas benéficas ou maléficas –, são, aos olhos das religiões cristãs, concebidas como cultos pagãos, ilegítimos, ainda mais caso se trate de uma religião politeísta. Em outras palavras, divindades como Ninnghizhidda, expressão que pode ser traduzida como “Senhor da boa árvore”, passam por um processo de “demonização”, por mais paradoxal que, no caso citado, isso pareça. Dessa forma, bandas de *death metal*, especialmente o Morbid Angel, assumem, de certo modo, essa “demonização” como atitude de rivalização com o Cristianismo. A identificação mística desse *ethos* a entidades pagãs resulta na feição demoníaca que a imagem do enunciador reivindica. No caso, por se tratar de uma serpente com chifres e plumas, seu caráter multiforme e desproporcional também se associa ao estereótipo do demoníaco no Ocidente.

Na construção do *ethos* “demoníaco”, a questão interlingüística é bastante significativa. Conforme comentamos em outros capítulos, a enunciação dita demoníaca é estereotipicamente definida como obscura e bárbara (de fonética relativamente “complicada”, como o enochiano).

¹⁴⁰ Tradução nossa: Ninnghizhidda, abra meus olhos/ Ninnghizhidda, ouça meus clamores/ Serpente emplumada das profundezas/ Serpente emplumada do portão/ Eu comando – venha perante a mim/ Eu comando – traga a chave/ Levante-se das profundezas/ Veja o fogo no meu bastão/ Ia iak sakkakh iak sakkakth/ Ia shaxul.

Embora saibamos que, do ponto de vista científico, não há línguas mais “fáceis” e línguas mais “complicadas”, o emprego daquilo que é um suposto antigo idioma árabe em versos como “Ia iak sakkakh iak sakkakth/ Ia shaxul” soa, para certos padrões ocidentais, como uma expressão de estranha pronúncia, podendo se associar, no contexto da canção, a representações imaginárias do demoníaco.

Angel of Disease [1993] – “Anjo da Enfermidade” é outro exemplo de canção em que a banda Morbid Angel faz referências ao Necronomicon:

Raise the rusty knife, let loose the blood of Kingu/ Sudden death throws off the balance that's within the sky/ Priest calls forth infernal names to the ones beyond the gate/ Angel of disease one who shuns the light/ Shub Niggurath goat with one thousand young/ Praise the beast, the chanting grew/ Praise the beast with virgin blood/ Praise the beast with soul and mind/ Praise the beast and show the sign¹⁴¹.

No trecho, observa-se a instauração de uma cenografia de rito sacrificial. A expressão “Praise the beast”, reiterada no início de alguns versos, reforça esse tom ritualístico, em aliança com outros verbos no modo imperativo. Um dos protagonistas do sacrifício é a deidade Kingu, da mitologia babilônica. Já Shub Niggurath é uma entidade criada por H. P. Lovecraft, sendo um dos chamados Mitos de Cthulhu; trata-se de uma cabra negra que, com uma aparência monstruosa, ostenta diversos tentáculos que chegam a descharacterizar as feições de uma cabra. Novamente, a menção a forças ocultas – derivadas de entidades cujos nomes, de estranha pronúncia, podem soar como incógnitas ao enunciatário – proporciona uma atmosfera macabra, na qual o “demoníaco” adquire a possibilidade de emergir, mesmo que por meio dos chavões associados ao satanismo, como o “sangue de uma virgem”.

A banda Deicide, em sua canção Dead by Dawn [1990], também cita o Necronomicon. A referência em questão consiste em uma caracterização do grimório, criando terreno para uma atmosfera semelhante às que são construídas nas canções do Morbid Angel: “Book of the dead, pages bound in human flesh/ Feasting the beast, from the blood the words were said/ I am unseen, dreamt the sacred passage aloud/ Trapped in a dream of the Necronomicon”¹⁴². Nesse excerto, exacerba-se ainda mais o macabro poder ritualístico do livro, na medida em que suas páginas são

¹⁴¹ Tradução nossa: Levante a face enferrujada, deixe derramar o sangue de Kingu/ Morte súbita joga fora o equilíbrio que está no interior dos céus/ O sacerdote invoca nomes infernais àqueles que estão além do portão/ Anjo da enfermidade, aquele que evita a luz/ A cabra Shub Niggurath com mil crias/ Louvem a Besta, o grupo de entoadores/ Louvem a besta com o sangue de uma virgem/ Louvem a besta com a alma e a mente/ Louvem a Besta e mostre o sinal.

¹⁴² Tradução nossa: Livro dos mortos, páginas encadernadas em carne humana/ Festejando a besta, do sangue as palavras foram ditas/ Eu sou invisível, sonhada audivelmente a passagem sagrada/ Preso em um sonho do Necronomicon.

constituídas por carne humana. O sonho ao que o enunciador se refere é, de modo peculiar, não apenas imagético, mas audível, sinestesia que, na construção cenográfica dessa canção, reforça o aspecto horrorífico.

Por seu turno, a banda polonesa Vader não apenas faz referência ao Necronomicon de Simon, como também reproduz *ipsis litteris* um dos seus rituais na letra da canção Hymn to the Ancient Ones [1994], “Hino aos Anciões”: “Stand by and accept/ This sacrifice I offer/ May it be acceptable/ To the Most Ancient Gods!/ Ia mashmashti! Kakammu selah!”¹⁴³. Essa relação com entidades de remotas civilizações, tendo em vista a sua regularidade, pode, a propósito, ajudar a elucidar a referência aos “mais velhos” na canção Immortal Rites, anteriormente analisada. Na canção Beneath Eternal Oceans of Sand [1998], “Abaixo de Eternos Oceanos de Areia”, a banda Nile faz alusão ao Necronomicon do próprio Lovecraft, ao citar o personagem Nephren-Ka, um insano faraó dominado por uma divindade cruel, além do vale de Hadoth: “Now I ride with the undead/ Across the night-sky/ And play by day/ Amongst the catacombs of Nephren-Ka/ In the sealed and unknown/ Valley of Hadoth by the Nile”¹⁴⁴.

Para finalizar esta seção, vale destacar que todo esse conjunto de referências à obra de Lovecraft e à mitologia de civilizações antigas, quase sempre por meio de textos desse autor, não encontra o *death metal* contingencialmente. Um dos elementos que compõem a semântica global de um discurso, conforme apresentado em nossa fundamentação teórica, é o conjunto de relações intertextuais que dado discurso define como legítimas. Nesse sentido, as religiões consideradas pagãs, incluindo divindades ficcionais, soam atrativas ao *death metal*, na medida em que podem rivalizar com o Cristianismo ou, pelo menos, provocá-lo. O Necronomicon – de Lovecraft, em específico – apresenta monstros multiformes, como o Shub Niggurath, além de rituais em línguas estranhas e obscuras (para determinados padrões). O *ethos* peculiar ao *death metal*, apoiando-se em representações estereotipadas relativas ao demoníaco, assume, na produção de uma cenografia ritualística, tais referências como legítimas, visto que remontam a aspectos como a obscuridade e a desproporcionalidade, fundamentais para a definição desse estereótipo.

*

Na canção Homage for Satan [2006], lançada pela banda Deicide no álbum *The Stench of Redemption*, diferentemente do que ocorre com Immortal Rites, o caráter demoníaco não é

¹⁴³ Tradução nossa: Esteja a postos e aceite/ Este sacrifício que ofereço/ Que possa ser aceitável/ Aos Deuses Mais Antigos! Ia mashmashti! Kakammu selah!

¹⁴⁴ Tradução nossa: Agora eu cavalgo com os mortos-vivos/ Através do céu noturno/ E me entretenho durante o dia/ Entre as catacumbas de Nephren-Ka/ No impermeável e desconhecido/ Vale de Hadoth perto do Nilo.

apenas sugerido, mas sim construído de forma explícita no decorrer dos versos. Trata-se de uma banda que se assume satanista; o vocalista, a propósito, causou polêmica ao queimar uma cruz invertida em sua testa, deixando uma cicatriz desse símbolo, além de dizer que cometaria suicídio quando completasse trinta e três anos, o que não se concretizou. Para um analista do discurso, não é uma questão relevante discutir se isso se trata apenas de encenação ou de uma “autêntica filiação ideológica”; o que nos interessa destacar é o modo como a assunção de um discurso específico demanda mecanismos enunciativos associados ao funcionamento do *ethos* relativo ao enunciador. O videoclipe¹⁴⁵ da canção também será considerado na análise.

Bound from the light to the end of eternity/ Fighting for rights for the realm of antiquity/ All that is evil and right hand of god/ Trinity bound and defying his cross/ Homage for Satan, cursing dissension, forced isolation/ To the lake of fire/ Will and free thought you have brought to the edge of eve/ Nothing to stop what they thought was the truth to be/ God without Satan no one would believe/ Homage for Satan, sworn to the devil, unholy master/ Destroy the heavens/ Homage for Satan, the invocation, rule the unwanted/ Armies of the dead/ Skinning the Christians and the lost and not forgave/ Punishing priest for the lives that they wouldn't save/ Waiting rebirth of the Christ back upon the earth/ Given temptation to wipe out the world/ Homage for Satan, god cannot find you, hell is your heaven/ Jesus ripped apart¹⁴⁶

Além da produção gutural da voz, já referida em construções discursivas comentadas neste trabalho, o título da canção – que poderia ser traduzido como Homenagem/ Reverência a Satã – antecipa a criação de uma cenografia que, de modo pouco convencional, relaciona um ambiente de louvor, recorrente em práticas do campo religioso, a um discurso atópico, isto é, para o qual a sociedade concede pouca ou nenhuma visibilidade. Segundo teorização de Maingueneau (2010b), o ritual satânico, bem como o discurso pornográfico, é um exemplo de discurso atópico. Porém, se considerarmos que ele se estabelece no interior da cenografia de um discurso de outro campo – o artístico-musical –, sua circulação torna-se mais aceita, como ocorre, do mesmo modo, com os filmes de terror que expõem criaturas e rituais demoníacos; há, portanto, determinados espaços e práticas em que a visibilidade desses discursos é “liberada” momentaneamente¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IJkMrI4AG8w>. Acesso em 29 set. 2015.

¹⁴⁶ Tradução nossa: Ligado a partir da luz ao fim de eternidade/ Lutando por direitos para o reino da antiguidade/ Tudo o que é mal e a mão direita de deus/ Tríade unida e desafiando sua cruz/ Homenagem a Satã, amaldiçoando dissensão, isolamento forçado/ Ao lago de fogo/ Vontade e pensamento livre você trouxe para o limite da véspera/ Nada a parar o que eles pensam ser a verdade/ Deus sem Satã ninguém acreditaria/ Homenagem a Satã, jurado para o diabo, mestre profano/ Destrua os céus/ Homenagem a Satã, a invocação, governa os não desejados/ Exércitos de mortos/ Esfolando os cristãos e os perdidos e os não perdoados/ Punindo o sacerdote pelas vidas que ele não salvaria/ Esperando o renascimento de Cristo sobre a Terra/ Tentação dada para acabar com o mundo/ Homenagem a Satã, deus não pode encontrar você, o inferno é o seu céu/ Jesus dilacerado.

¹⁴⁷ Voltaremos a refletir sobre essa questão em nossa conclusão.

Na letra da canção, em aliança com expressões que reverberam o imaginário ocidental acerca do inferno, como “lake of fire”, “forced isolation” e “armies of the dead”, há uma série de afrontas bastante explícitas direcionadas ao Cristianismo: “destroy the heavens”, “defying his cross”, “punishing priest for the lives that they wouldn't save”, “Jesus ripped apart”. Certas vezes, o enunciador se vale de comentários irônicos, como em “Waiting rebirth of the Christ back upon the earth” e “*All that is evil and right hand of god*” [grifos nossos], sendo que, nesse segundo excerto, a proximidade espacial entre as duas expressões nominais, em aliança com a relação de coordenação que se estabelece, pode sugerir certa passividade divina, suposta omissão de Deus perante a existência da maldade.

A presença do gerúndio no início de muitos versos permite supor, a partir de uma leitura linear da canção, que não se trata de uma narrativa, mas sim de uma descrição dinâmica, pois as ações parecem ocorrer em um tempo simultâneo. Com relação à cenografia que se instaura na canção – a de um ritual satânico –, tal aspecto contribui para causar certo efeito de presentificação dos acontecimentos e dizeres, acentuando o caráter de blasfêmia, na medida em que o enunciador se apresenta como alguém que, no exato momento da enunciação, exprime, em louvor a Satã, toda sua ira ao Cristianismo, dirigindo-se, inclusive, a um enunciatário virtual (“god cannot find you”) em tom ameaçador, ao considerá-lo um fiel esquecido por seu Senhor.

A produção da imagem de um enunciador blasfemo, profanador e sacrílego pode ser observada também a partir de pequenos detalhes, como no da escrita da palavra “deus/god” com a inicial minúscula, que estabelece um sentido contrário à divinização pressuposta pela inicial maiúscula. O próprio nome da banda – “Deicide”, que etimologicamente significa “aquele/aquilo que mata Deus” –, atuando eventualmente como parte do *ethos* pré-discursivo referente à canção, ou seja, como elemento que emerge em um momento anterior à própria enunciação, corrobora o tom instaurado pela cenografia.

No videoclipe de Homage for Satan, a atmosfera construída é muito próxima à de alguns filmes de terror. Antes de a banda começar a canção, visualizamos um homem que cambaleia ao longe. Por causa da distância e da pouca luminosidade, não vemos com clareza a sua face, o que causa um efeito de suspense, pois ainda não sabemos o motivo do seu andar cambaleante. Quando os primeiros acordes são executados, focaliza-se o sapato do homem e um líquido de cor escura começa a respingar no chão. Um pouco depois, a câmera sobe e focaliza a face do indivíduo, de cuja boca sai o líquido, já mais claramente identificável como sangue. A partir desse momento, alternam-se freneticamente *flashes* dos integrantes da banda tocando em um galpão escuro e cenas em um ambiente externo, das quais participam personagens com as mesmas características do homem do início do videoclipe, supostamente possuídos por uma força demoníaca. Enquanto o

vocalista range os dentes e vocifera a letra da canção, um dos personagens do vídeo, de aparência já claramente desgastada pela possessão ou por um suposto pós-morte, persegue um padre, que, desesperado, começa a correr. A agitação da cena reforça-se, visualmente, por rápidas alternâncias entre a focalização dos dois ambientes e, no aspecto da musicalidade, pela convulsa velocidade do bumbo e da caixa da bateria. Quando o indivíduo possuído enfim consegue encravalar o padre em um beco sem saída, o religioso se defende com a Bíblia que estava em suas mãos; porém, durante o ataque, a Bíblia torna-se alvo de disputa entre os dois e, em determinado momento, sua capa vira de cabeça para baixo, invertendo, por consequência, a cruz nela estampada. Imediatamente após a inversão da cruz, o padre começa a sofrer diversas alterações na sua fisionomia, até se igualar aos personagens em estado de possessão. O último *frame* reproduzido na imagem abaixo, no qual o corpo do padre é filmado em *plongée*, funciona como uma síntese corporificada dessa inversão. O vídeo é finalizado com o padre pregando sua “nova doutrina”, em frente a uma igreja, para algumas dezenas de pessoas.



Imagen 18: Alguns *frames* do videoclipe de Homage for Satan, da banda Deicide.

Como observamos nesses breves apontamentos, variados são os planos da enunciação que colaboram para a constituição do *ethos*. Elementos como as letras, a qualidade de voz gutural, os recursos audiovisuais, dentre outros, aliam-se na condição de integrantes de uma semântica

global, estando sujeitos a restrições semânticas colocadas em jogo na prática discursiva do *death metal*. Em Homage for Satan, o tom blasfemo da letra e a atmosfera de terror engendrada pelos vários recursos do videoclipe ajudam a conferir, não somente à voz, mas à cena de enunciação como um todo, o aspecto “demoníaco” reivindicado pelo *ethos* do enunciador.

Dentre as bandas de *death metal*, o Deicide se destaca pela explicitude com a qual suas letras proferem o que, no âmbito do Cristianismo, se costuma chamar de blasfêmia. Assim sendo, as características assinaladas na abordagem de Homage for Satan aparecem em outras canções da banda com regularidade. A inversão de símbolos da Igreja e a descaracterização do caráter divino por meio da apresentação de alguns nomes com as letras iniciais minúsculas, por exemplo, podem ser encontradas em versos de Behind the Light Thou Shall Rise [1995] – “Detrás da luz, tu hás de surgir”: “Disemboweled on the altar jesus christ/ Entrails in the pentagram circle/ Spill his blood and reversing catholic hymn/ Invoke the onslaught of Satan [...]”¹⁴⁸. Não apenas “jesus christ” está escrito com iniciais minúsculas, mas também “his”, pronome possessivo que, por referenciar tal entidade, poderia ser grafado com a inicial maiúscula. Outro elemento digno de destaque é o emprego da forma arcaica do pronome da segunda pessoa do singular “thou” no título e no refrão da canção. Como possível efeito de sentido, esse recurso linguístico pode proporcionar um tom respeitoso, que “sacraliza”, de certa forma, a reverência a Satã, enquanto aniquilador e substituto da fé cristã.

Na canção In Hell I Burn [1992] – “No inferno eu queimo” –, da mesma banda, não se constrói uma cenografia pautada por um tom ritualístico; o falar sobre si apresenta um *ethos* que se identifica ao inferno por motivos existenciais, engatilhando uma solução suicida: “Life has no meaning, unyielding obsession/ Grasping at strings of a life I once knew/ Death by my own hands, achieving objective/ Blade to my throat, I calmly greet death// In Hell I burn, my faith is sustained/ In Hell I burn again/ In Hell I burn, no questions remain/ In Hell I burn for Satan”¹⁴⁹. Em vez de construir uma imagem ameaçadora, como na canção Homage for Satan, o enunciador apresenta-se perturbado em relação a uma vida sem sentido e, ao mesmo tempo, determinado a alcançar o seu “objetivo”. Essa dupla e desconcertante constituição encontra sua síntese no verso “I calmly greet death”, em que o advérbio e o verbo subvertem, por assim dizer, as expectativas normalmente associadas a possíveis modos de se falar sobre a morte.

¹⁴⁸ Tradução nossa: Estripado no altar jesus cristo/ Visceras no círculo de pentagrama/ Derrame seu sangue, revertendo o hino católico/ Invoque o violento ataque de Satan.

¹⁴⁹ Tradução nossa: A vida não tem sentido, obsessão inflexível/ Agarrando-se a cordas de uma vida que uma vez conheci/ Morte por minhas próprias mãos, objetivo alcançado/ Lâmina em minha garganta, eu calmamente saúdo a morte/ No inferno eu queimo, minha fé está mantida/ No inverno eu queimo de novo/ No inferno eu queimo, nenhuma questão resta/ No inferno eu queimo por Satã.

O enunciar que se volta para a primeira pessoa, como ocorre em *In Hell I Burn*, produz relevantes elementos para a constituição de um *ethos*. Na canção *I Am No One* [1997] – “Eu não sou ninguém” –, o Deicide novamente se vale desse recurso, atribuindo, dessa vez, predicativos ao próprio “eu”:

I'm your forsaken, the fallen from grace/ Horror of evil, created mistake/
 Ruthless and wicked, I feast with the damned/ I am the cyst on your lord's holy
 lamb/ Fuck your religion with blood on it's hands/ Forgive the savior, forget
 about man/ Profits for heaven build kingdoms of greed/ Whoring redeemer,
 embezzle the weak/ I am no one, without me he's unknown/ Darkness gives
 power to light up his throne/ Descend on earth in angelic display/ The time has
 come to undo his restraints/ I'm the temptation that swallowed his eve/ God's
 inhibitions leave nothing to see/ Hatred and anger conceived from the dust/ I am
 the shame and the filth of their lust.¹⁵⁰

O enunciador principia o seu “autorretrato” com um predicativo que, aliado ao título da canção, pode inspirar, à primeira vista, compaixão: “não sou ninguém”, “sou o abandonado”, isto é, alguém não privilegiado pela graça divina. Porém, os versos seguintes desfazem essa impressão inicial, na medida em que o tom se torna agressivo (“Fuck your religion”) e subversivo (“I feast with the damned”), aspectos reforçados por meio da predicação metafórica “I am the cyst on your lord's holy lamb”. Outros predicativos, de maneira peculiar, propõem uma equivalência entre o enunciador e certos elementos abstratos: ele é a “tentação que engoliu eva”, a “vergonha” ou a “imundície”; tal qualificação pode sugerir que o “eu” é o próprio Satã, enquanto aquele que tenta obstruir o caminho divino. Conforme se pode observar, a recusa das iniciais maiúsculas de nomes próprios associados à atmosfera divina se mantém, como em “lord” e “eve”. Diante da letra da canção, o “ninguém” do título adquire uma conotação não tão próxima a de um anonimato, mas sim a de uma força que age obscuramente, nos meandros, com a finalidade de denunciar o caráter “prostituído”, nos termos da própria letra, das práticas religiosas.

O Morbid Angel, protagonista da seção anterior, é também representativo no que diz respeito ao caráter blasfemo do *death metal*. Reproduzimos a seguir a letra da canção *Blasphemy* [1989] e um trecho da letra de *Abominations* [1991]:

¹⁵⁰ Tradução nossa: Eu sou seu abandonado, o caído da graça/ Horror do mal, erro criado/ Implacável e perverso, eu festejo com os amaldiçoados/ Eu sou o cisto no cordeiro sagrado de seu senhor/ Foda-se sua religião com o sangue em suas mãos/ Perdoe o salvador esqueça o homem/ Lucro para o paraíso constrói reinos de ganância/ Redentor prostituído, defraudam os fracos/ Eu não sou ninguém, sem mim ele é desconhecido/ A escuridão dá a força para iluminar seu trono/ Descer a terra em uma angélica exibição/ O tempo chegou para desfazer suas repressões/ Eu sou a tentação que engoliu sua eva/ Inibições de Deus não deixam nada para se ver/ Ódio e raiva concebidas do pó/ Eu sou a vergonha e a imundície de sua luxúria.

I am the god of gods/ Master of the arts/ I desecrate the chaste/ Writhe in the flesh/ Blasphemy// Chant the blasphemy/ Mockery of the messiah/ We curse the holy ghost/ Enslaver of the weak/ God of lies and greed/ God of hypocrisy/ We laugh at your bastard child/ No god shall come before me// Blaspheme the ghost/ Blasphemy of the holy ghost// Do what thou wilt shall be the whole of the law/ Rebel against the church/ Drink from the chalice of blasphemy/ Rise up against the enslaver¹⁵¹

The priests of chaos chant/ From the book of the worm/ They burn the symbols of christ/ We spit on the virgin lamb/ And mock the words he spoke/ His ways not worthy of me/ We choose to burn in the pits of hell// Wreakers of death and havoc/ Inflicting never ending pain/ Sing the words of emptiness/ Formulas of death/ Call the queens of hell/ And the god of the dead/ The sea of Absu rolls/ Rising spirit of Nar-Marratuk!!!// Bow down before the master/ And pray the defeat of God Dog¹⁵²

No primeiro excerto, pode-se destacar a construção de uma imagem de extremo poder, que, assim como ocorre na canção I Am No One, torna possível que se equipare o enunciador à entidade maligna máxima: ele é o “deus dos deuses”, “mestre das artes”. Trata-se de um ser que zomba do messias e ri do “filho bastardo” de Deus, expressão que sugere a ridicularização da concepção mariana. Os mecanismos de correferenciação textual empregados, a propósito, são importantes indícios do posicionamento discursivo – por exemplo, a retomada de “messias” por “filho bastardo”, em que a segunda expressão implica uma tomada de posição anticristã; caso o mesmo processo fosse empreendido em um discurso católico, seriam esperadas expressões como “o filho de Deus”, “o Salvador” etc. No nível de referências extratextuais, o emprego do termo “escravocrata” provavelmente alude aos pregadores da palavra de Deus, pois, na perspectiva do sistema de restrições em questão, a “obediência” é traduzida como “aprisionamento”: a Igreja escravizaria, nesse sentido, os fiéis. No verso “Faça o que tu queres, há de ser tudo da lei”, cita-se o Thelema, sistema filosófico desenvolvido pelo ocultista britânico Aleister Crowley¹⁵³ no início do século passado. Diante da assunção de que qualquer tipo de repressão “escraviza” o homem, a citação adquire um *status* de referência intertextual legítima na semântica global instaurada pelo

¹⁵¹ Tradução nossa: Eu sou o deus dos deuses/ Mestre das artes/ Eu profano o casto/ Contorcido na carne/ Blasfêmia// Entoe a blasfêmia/ Escárnio do messias/ Nós amaldiçoamos os deuses sagrados/ Escravocratas dos fracos/ Deus de mentiras e ganância/ Deus de hipocrisia/ Nós rimos de seu filho bastardo/ Nenhum deus há de vir até mim// Blasfeme o espírito/ Blasfeme o espírito santo// Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei/ Rebelde contra a igreja/ Beba do cálice da blasfêmia/ Erga-se contra os escravocratas.

¹⁵² Tradução nossa: Os sacerdotes do caos entoam/ Do livro dos vermes/ Eles queimam os símbolos de cristo/ Nós cuspimos no cordeiro virgem/ E zombamos das palavras que ele diz/ Seus caminhos não são valiosos para mim/ Nós escolhemos queimar nas fendas do inferno// Executores de morte e destruição/ Infligindo uma dor interminável/ Cante as palavras do vazio/ Fórmulas da morte/ Chame as rainhas do inferno/ O mar de Absu flui/ Espírito ascendente de Nar-Marratuk!!!// Curve-se diante do mestre/ E reze pela derrota do Deus Cão.

¹⁵³ No âmbito da música brasileira, estabelece-se um diálogo com a filosofia de Aleister Crowley na obra do cantor Raul Seixas, sobretudo em enunciados relacionados à proposição de uma “Sociedade Alternativa”, como mostram os trabalhos de Cei (2009) e Figueira (2015).

death metal; a filosofia thelêmica, de acordo com Cei (2009, p. 69), preconiza que, “[...] em vez de esperar que um poder transcendente justifique o mundo, o homem tem de dar sentido à própria vida. A vontade de toda pessoa já estaria em perfeita harmonia com a vontade divina, constituindo uma única e mesma vontade”. O primado do indivíduo sobre imposições externas, portanto, faz com que o *death metal* incorpore essa referência enquanto fonte legítima de citações.

No segundo trecho, a revolta contra a religião é munida pelo tom de agressividade: os símbolos de cristo são queimados, e o enunciador, agora na primeira pessoa do plural, identifica-se aos “executores de morte e destruição, que infligem dor interminável”, ao assumirem as suas inclinações “demoníacas”, escolhendo “queimar nas fendas do inferno”. O caráter blasfemo, por sua vez, está representado pelo jogo anagramático entre as palavras “God” e “Dog”, modo pelo qual o enunciador deprecia aquele que representa, enquanto deidade máxima, seus adversários. Com relação a deuses, a propósito, a entidade evocada pelo enunciador, Nar-Marratuk, se trata novamente de uma referência ao Necronomicon de Simon. A própria expressão “O Livro dos Vermes” é uma antonomásia para o Texto de Urilia, uma das seções desse livro. Por fim, outro elemento que podemos destacar é a expressão “words of emptiness”, que remete, assim como a qualidade de voz empregada no *death metal*, ao aspecto obscuro e distorcido de uma enunciação supostamente “demoníaca”, conforme o estereótipo que delineamos: a palavra, em vez de servir à comunicação da mensagem divina, é “vazia” e repleta de tortuosidade. Do mesmo modo, não são quaisquer sacerdotes que entoam a canção; são “sacerdotes do caos”, expressão que, em aliança com a sonoridade do gênero musical em questão, também remonta ao pandemônio e à desordem que caracterizam as representações estereotipadas do inferno.

O grupo polonês Behemoth, geralmente classificado como *blackened death metal*, uma espécie de *death metal* que se vale de alguns aspectos líricos e sonoros do *black metal*, também é bastante representativo no que diz respeito à construção de uma imagem blasfema. Os versos a seguir são da canção Ora Pro Nobis Lucifer [2014], “Orai por nós, Lúcifer”: “Voice ov an Aeon/ Angelus Satani/ Ora pro nobis Lucifer/ You alone have suffered/ The fall and torment ov shame/ I'll smite heaven's golden pride/ And never pity thee/ Imaculate divine”¹⁵⁴. Algo que se destaca é a alternância interlínguística: o grego, o latim, o inglês (e, mesmo nessa língua, certas formas dão um aspecto arcaico), além do hebraico, no nome da banda, referência a um robusto animal citado no livro de Jó. O termo Aeon, no primeiro verso, remete à Nova Era – Novo Aeon – pregada por Aleister Crowley como consequência de seu sistema filosófico. A obra do ocultista britânico é

¹⁵⁴ Tradução nossa: Voz de um Aeon [“eternidade”, do grego]/ Anjo de Satã [do latim]/ Orai por nós, Lúcifer [do latim]/ Você sofreu sozinho/ A queda e o tormento da vergonha/ Eu castigarei o orgulho dourado dos céus/ E nunca apiedar-me-ei de ti/ O divino imaculado.

frequentemente aludida pelo Behemoth, que, inclusive, tem um álbum intitulado *Thelema.6*. As expressões em latim, sobretudo o tradicional componente da oração “Ave Maria”, *Ora pro nobis*, funcionam como mecanismo de reivindicação de um caráter primitivo e longínquo, assim como os deuses do Necronomicon, para a entidade satânica, que, a partir desse estatuto, fortalece-se no sentido de afrontar tudo o que se associa ao divino. Tal arcaicização também se reforça com os termos *thee* – forma pronominal oblíqua de *thou* – e *ov*, em vez de *of*, que simula, a partir de um hipotético processo de dessonorização, uma suposta forma primitiva de tal preposição em línguas germânicas. Do ponto de vista da construção do *ethos* do enunciador, essa especificidade pode sugerir um caráter de força e barbárie. De modo geral, também a multiplicidade de línguas torna-se coerente, no interior da semântica global do *death metal*, ao *ethos* que se constrói, na medida em que remonta tanto à obscuridade quanto ao polimorfismo, semas que são estereotípicamente associados à enunciação “demoníaca”.

*

Hammer Smashed Face – “Face esmagada por um martelo” – é a canção de abertura do álbum *Tomb of the Mutilated* [1992], da banda Cannibal Corpse. Nela, assim como ocorre em *Immortal Rites*, não há referências explícitas ao “demoníaco”. Por outro lado, a cenografia que a canção instaura reúne elementos que, na produção do *ethos* que este trabalho aborda, apresentam-se como recorrentes. Nessa canção em específico, alude-se, sobretudo, à questão da possessão, de modo mais amplo, isto é, não necessariamente causada por demônios.

There's something inside me/ It's, it's coming out, I feel like killing you/ Let loose the anger, held back too long/ My blood runs cold/ Through my anatomy, dwells another being/ Rooted in my cortex, a servant to its bidding/ Brutality now becomes my appetite/ Violence is now a way of life/ The sledge my tool to torture/ As it pounds down on your forehead/ Eyes bulging from their sockets/ With every swing of my mallet/ I smash your fucking head in, until brains seep in/ Through the cracks, blood does leak/ Distorted beauty, catastrophe/ Steaming slop, splattered all over me/ Lifeless body, slouching dead/ Lecherous abscess where you once had a head/ Avoiding the prophecy of my new found lust/ You will never live again, soon your life will end/ I'll see you die at my feet, eternally I smash your face/ Facial bones collapse as I crack your skull in half/ Crushing, cranial, contents/ Draining the snot, I rip out the eyes/ Squeezing them in my hands nerves are incised/ Peeling the flesh off the bottom of my weapon/ Involuntarily pulpifying facial regions/ Suffer, and then you die/ Torture, pulverized/ At one with my sixth sense, I feel free/ To kill as I please, no one can stop me/ Created to kill, the carnage continues/ Violently reshaping human

facial tissue/ Brutality becomes my appetite/ Violence is now a way of life/ The
sledge my tool to torture/ As it pounds down on your forehead¹⁵⁵

O enunciador instaurado pela cenografia da canção apresenta-se em primeira pessoa, como alguém levado a praticar um assassinato por uma força incontrolável. Com a característica voz gutural, ele menciona, logo nos primeiros versos, um estímulo que vem de seu “interior”, despontando paulatinamente e fazendo-o imaginar o violento assassinato de uma pessoa, referida na canção como “você”. É válido destacar que, em nenhum momento, tal estado de possessão é atribuído a uma força demoníaca; porém, a canção refere-se a uma raiva retida há muito tempo e, sendo assim, é possível interpretar essa raiva como causa principal da hipotética “possessão”. Nos versos seguintes, o enunciador faz referência a “outro ser que habita e se enraíza em seu córtex”, o que pode conduzir à suposição de que a perda de controle nada mais é que um desdobramento de sua personalidade, fazendo tal sujeito sentir, conforme diz a letra, a “violência como um estilo de vida”.

A letra da canção produz uma cenografia que se constitui predominantemente a partir de uma vívida descrição do assassinato, cujo instrumento principal é um martelo, embora não esteja claro se o ato é efetivamente praticado ou se permaneceu no nível da imaginação, manifestada no momento em que o enunciador expressa sua raiva. Por um lado, o uso de um modo análogo ao subjuntivo no segundo verso pode apontar para a última interpretação; por outro lado, a visceral descrição do assassinato e o uso de verbos no presente do indicativo no curso de tal descrição produzem um efeito presentificador que perpetua a referida dúvida. Esse efeito ganha intensidade com um recorrente emprego de orações temporais que introduzem uma relação de simultaneidade (“Facial bones collapse as I crack your skull in half”). Ainda com relação à configuração verbal, há trechos em que a forma verbal indicativa é o futuro do presente (“I'll see you die at my feet”, “You will never live again, soon your life will end”), o que ajuda a construir um tom ameaçador, situado entre a possível imaginação do assassinato e a sua prática propriamente dita.

¹⁵⁵ Tradução nossa: Há algo dentro de mim /Está, está saindo, eu sinto como se estivesse matando você/ Deixe a raiva fluir, retida há muito tempo/ Meu sangue corre gelado/ Através de minha anatomia, habita um outro ser/ Enraizado em meu córtex, um servo aos seus comandos/ Brutalidade se transforma em meu apetite/ Violência é agora um estilo de vida/ O martelo, minha ferramenta de tortura/ Enquanto ele marreta sua testa/ Olhos esbugalhados fora das órbitas/ Com cada movimento de minha marreta/ Eu esmago a porra da sua cabeça, até que o cérebro escoe/ Através das rachaduras, o sangue escorre/ Beleza distorcida, catástrofe/ Uma poça evaporando, esparramada sobre mim/ Corpo sem vida, cadáver curvado/ Abscesso lascivo, onde você já teve uma cabeça/ Evitando a profecia de minha nova luxúria/ Você nunca viverá novamente, logo sua vida terminará/ Verei você morrer aos meus pés, eternamente eu esmago sua cabeça/ Ossos faciais quebram enquanto eu racho seu crânio ao meio/ Esmagando, conteúdos, craniais/ Drenando o muco, eu arranco os olhos/ Espremendo-os em minhas mãos, os nervos estão cortados/ Descascando a carne do fundo de minha arma/ Involuntariamente transformando em pasta as regiões faciais/ Sofra, e então morrerá/ Tortura, pulverizado/ Em harmonia com meu sexto sentido, sinto-me livre/ Para matar como eu desejo, ninguém pode me parar/ Criado para matar, a carnificina continua/ Violentamente reformulando o tecido facial humano/ Brutalidade se transforma em meu apetite/ Violência é agora um estilo de vida/ O martelo, minha ferramenta de tortura/ Enquanto ele marreta sua testa.

A dêixis enunciativa da canção, a propósito, é importante para o delineamento de uma cenografia específica. Como assinalamos acima, a configuração relativa aos tempos verbais revela um enunciador que empreende, a princípio, uma apresentação de seu estado mental, mas que logo se deixa mesclar com ações que, em sua maioria, se mantêm com os tempos verbais no presente. A cronografia da canção é constituída ainda pelas ameaças que se voltam para um futuro desejado pelo enunciador, futuro no qual o alvo de sua ira sofre impiedosamente. Com relação à topografia, constrói-se um espaço que, de forma análoga, faz revezar uma interioridade psicológica (“There’s something inside me”) e a exteriorização da violência (introduzida por “It’s, it’s coming out”). Conforme argumentamos, a canção perpetua essa ambiguidade, na medida em que não sabemos se o espaço dessa exteriorização é narração efetiva do crime.

Os versos “Involuntarily pulpifying facial regions” e “A servant to its bidding” aludem a uma hipotética possessão, que arrancaria do indivíduo a consciência sobre suas ações. O sujeito, apesar do descontrole, “sente-se em harmonia com seu sexto sentido”, identificado com o desejo de matar. A corporalidade do *ethos* de possessão é reforçada, imageticamente, pelo verso “My blood runs cold”, que remonta a representações cristalizadas, em nossa cultura, sobre a aparência de indivíduos possuídos: a palidez extrema, veias azuis e saltantes, uma baixa coagulação, ou seja, aspectos que poderiam ser relacionados ao funcionamento anômalo da circulação sanguínea.

Trechos da letra, nem um pouco eufêmicos, fortalecem a construção de uma atmosfera visceral e repulsiva: “I smash your fucking head in, until brains seep in/ Through the cracks, blood does leak/ Distorted beauty, catastrophe/ Steaming slop, splattered all over me/ Lifeless body, slouching dead/ Lecherous abscess where you once had a head” e, em um outro momento, o verso “Peeling the flesh off the bottom of my weapon”. No capítulo que dedicamos à construção do estereótipo demoníaco, pôde-se notar que alguns discursos acerca da possessão destacam o caráter repulsivo, muitas vezes em virtude da obscenidade relativa à linguagem de indivíduos acometidos por demônios. Essa característica, na prática discursiva do *death metal*, não é exclusividade das letras. Os materiais gráficos, por exemplo, corroboram a semântica instaurada por esse discurso. Podemos citar a capa do *long-play* no qual a canção foi lançada. Nela, encontramos o desenho de dois corpos cadavéricos e pálidos em estado quase esquelético. Nas partes dos corpos que ainda contêm carne, há marcas de esfaqueamento. Um dos corpos, presumivelmente de mulher, aparece de frente, estirado ao chão e apoiado em uma construção de pedra. Suas pernas estão abertas e o outro corpo, extremamente mutilado e cujo sexo não pode ser definido claramente, posiciona-se como se estivesse praticando sexo oral com a suposta mulher. No chão, há vísceras e manchas de sangue, além de velas acesas e de uma cabeça completamente esfolada, cujos olhos se direcionam

de uma forma vidrada para frente. O próprio logotipo da banda, que também estampa a capa, emprega uma fonte que tem a particularidade de simular sangue escorrendo.



Imagen 19: Capa do álbum *Tomb of Mutilated* [1992], da banda Cannibal Corpse

É importante enfatizar, a partir dos apontamentos analíticos realizados até aqui, o papel do *ethos* na validação da cena de enunciação. Ao mesmo tempo, podemos observar um *ethos* dito, quando o enunciador discorre diretamente sobre sua constituição psicológica – o que ocorre, por exemplo, em sua menção ao sentimento de raiva e à sua personalidade cambiante – e um *ethos* mostrado, que emerge, dentre outros fatores, a partir da escolha vocabular, que valoriza palavras e expressões causadoras de repulsa e nojo. A própria pontuação da canção ajuda a moldar o *ethos* mostrado, tendo em vista que, em alguns momentos, reproduz, por assim dizer, o modo de falar ofegante e impulsivo do enunciador, como no verso “crushing, cranial, contents”, em que a forma considerada não padrão de pontuação (por separar com vírgulas o verbo de seu objeto e o núcleo do sintagma nominal do seu adjunto) age no sentido de reforçar esse aspecto. É válido destacar também o teor hesitante da fala no verso “It’s, it’s coming out” e o emprego de itens lexicais que, sequencialmente dispostos em um verso (“Torture, pulverized”), não resultam em uma unidade sintagmática naturalmente produzida na língua inglesa, causando um efeito de desorganização e de transtorno típico de uma fala “possuída”. Poderíamos atestar, ainda, um possível *ethos* pré-discursivo, na medida em que o ouvinte, mesmo antes de entrar em contato com a canção, pode antecipar expectativas devido ao pertencimento discursivo do texto, isto é, pelo fato de o ouvinte

eventualmente já sustentar representações imaginárias em relação à prática discursiva do *death metal*.

Na construção de um *ethos* de possessão, podemos identificar a voz gutural ao modo como se enuncia e, portanto, ao que Maingueneau denomina *ethos* mostrado, em oposição ao que o enunciador poderia dizer diretamente sobre si. A impressão de “naturalidade” com a qual se encara a associação entre o *ethos* instaurado nessa canção e o recurso à qualidade de voz gutural deriva, em conformidade com nossa hipótese, de um processo sócio-histórico de cristalização de estereótipos acerca do que se considera como um estado de possessão.

Em Hammer Smashed Face, além da questão da possessão, outro elemento saliente é a exposição extremamente explícita da violência. Na prática discursiva do *death metal*, trata-se de uma regularidade, e o Cannibal Corpse é uma das bandas mais representativas nesse quesito. A canção Necropedophile [1992] – “Necropedófilo” –, mencionada no capítulo anterior, atinge o máximo da capacidade de “chocar” por meio de tal explicitude, visto que o sujeito enunciador, em primeira pessoa, apresenta-se como um desequilibrado psicopata cujo prazer é estuprar crianças mortas. Reproduzimos abaixo alguns versos dessa canção:

I was once a man before I transformed/ into this molester, freshly deceased
 children/ You have born, torn by my rape/ The dead are not safe, the lifeless
 child corpse/ I will violate// Pleasure from the dead, complete satisfaction/ I
 open the coffin/ Sick thoughts run through my head as I stare/ At the dead, over
 and over, I can't escape/ I begin the dead sex, licking her young, rotted orifice/ I
 cum in her cold cunt, shivering with ecstasy/ for nine days straight I do the
 same/ She becomes by dead, decayed child sex slave/ her neck I hack, cutting
 through the back/ I use her mouth to eject/ [...] It haunts me every day/ I hear
 the voice of every child/ That lies next to me decayed/ A fresh corpse, to fill
 with my infection¹⁵⁶

No excerto, a produção de um hipotético *ethos* “demoníaco” é resultado de uma fala desmesuradamente obscena: “I cum in her cold cunt, shivering in ecstasy”. Mesmo sabendo que esses psicopatas existem, dar voz aos seus desejos e sensações desafia os limites do tolerado em nossa sociedade. Do ponto de vista da teorização de Maingueneau acerca dos estatutos de um discurso no espaço social, podemos dizer que a canção encena, como frequentemente ocorre, uma

¹⁵⁶ Tradução nossa: Eu já fui um homem antes de me transformar/ nesse molestador, crianças recém-falecidas/ Você nasceu, despedaçado pelo meu estupro/ Os mortos não estão seguros, o corpo sem vida de uma criança/ Eu violarei// Prazer a partir dos mortos, satisfação completa/ Eu abro o caixão/ Pensamentos doentios se passam em minha cabeça enquanto eu olho fixamente/ Nos mortos, de novo e de novo, eu não posso escapar/ Eu começo o sexo morto lambendo seu jovem e apodrecido orifício/ Eu gozo em sua boceta gelada, tremendo em êxtase/ Por nove dias diretos eu faço o mesmo/ Ela se torna como morta, deteriorada criança escrava sexual/ Seu pescoço eu retalho, cortando pela parte de trás/ Eu uso sua boca para ejetar// [...] Isso me assusta todo dia/ Eu ouço a voz de cada criança/ As mentiras próximas a mim enfraquecem/ Um cadáver fresco, a ser preenchido por minha infecção.

natureza atópica para o discurso do death metal. Ao mesmo tempo que uma canção como essa adquire o direito de circulação enquanto objeto artístico, a quase inevitável interdição de sua visibilidade é alçada ao extremo, uma vez que sua cenografia não se restringe ao pornográfico, mas configura-se, ainda, como um espaço de aliança entre o pornográfico, o macabro (violação de sepulturas) e o hediondo (estupro de crianças). Salienta-se que essa cenografia, produzida no interior do campo artístico-musical, se vale de uma atmosfera confessional: o enunciador revela os seus crimes e discorre acerca do desequilíbrio emocional que o constitui – “It haunts me every day/ I hear the voice of every child”. Enquanto importante elemento cenográfico, o *ethos* de instabilidade e descontrole é balizado, dentre outros fatores, pela especificidade da cronografia, principalmente com relação à variação de tempos verbais. Inicialmente, o emprego do pretérito em “I was once a man before I transformed” soa como o reconhecimento das atitudes reprováveis; no entanto, a vívida descrição dos procedimentos, no presente, desfaz qualquer possibilidade de compadecimento ou de um eventual perdão. O enunciador não apenas realiza essa descrição presentificada, como também a complementa com suas impressões, que contribuem para provocar repugnância: versos como “shivering with ecstasy” e “complete satisfaction”. Diante da imagem construída no decorrer da canção, nem a afirmação de que as vozes das crianças o atormentam com frequência ameniza a atmosfera repulsiva que fora instaurada, afinal, o *ethos* que se conserva caracteriza-se por um tom ameaçador: “I will violate”, no futuro, aponta para uma não interrupção desses crimes e, por consequência, para o não arrependimento.

Em meio à discussão relativa ao lugar privilegiado do psicopata no *death metal* – pelo fato de que a concessão a sua voz caracteriza-se como uma afronta ao socialmente aceitável –, é válido mencionar a canção *Candiru* [2016]¹⁵⁷, da banda holandesa *Asphyx*. Nela, recorre-se, de modo inusitado, por assim dizer, a um peixe de água doce típico da região amazônica; o candiru, atraído principalmente pela urina, penetra no ânus, na uretra ou na vagina, podendo acarretar hemorragias e, até mesmo, o falecimento do indivíduo. Por que relacionar o candiru ao psicopata, sobretudo enquanto objetos “propícios” ao *death metal*? Ambos representam, de certa forma, uma ameaça “real”. O candiru, assim como o psicopata, está inserido no meio (nesse caso, o natural; não o social), não é popular – muitos brasileiros sequer ouviram falar desse animal; não se trata de um “personagem nacional”, em evidência –, porém, também não é raro e, quando atestada sua possível presença, é causador de certo pânico. Os dois personagens esgueiram-se, operam nos

¹⁵⁷ A seguir, um trecho da letra dessa canção: “Atrocious, evil, little carnivore/ Vicious attacks, pure horror/ Lurking in the dark river resort/ Disgusting appetite [...] Fecal organs ravaged/ Mutilation/ Surgery required/ Amputation” (Atroz, mau, pequeno carnívoro/ Ataques perversos, horror puro/ Espreitando-se no negro refúgio do rio/ Apetite repugnante [...] Órgãos fecais devastados/ Mutilação/ Cirurgia requerida/ Amputação).

interstícios – da natureza e da sociedade – e isso os conduz à possibilidade de soarem aterradores e abomináveis nas letras das canções de *death metal*.

É importante ressaltar que, quando nos referimos a um *ethos* “demoníaco”, não se trata necessariamente da alusão a uma manifestação diabólica mais “literal”, por assim dizer. Tendo em vista que o *ethos* é uma construção de leitura, a hipótese de um caráter demoníaco se pauta na presumível interpretação de certos traços enquanto características associadas ao estereótipo que se constituiu, em nossa cultura, acerca do que é demoníaco. É nesse sentido que a qualidade de voz gutural, a obscenidade e a fala instável, por exemplo, preenchem requisitos que possibilitam, na leitura/escuta, tal interpretação. Dependendo da canção, o demoníaco emerge de forma ainda mais estereotipada, como em *The Pick-Axe Murders* [1994], “Assassinatos com picareta”, canção da banda Cannibal Corpse em que o enunciador apresenta-se como alguém que “voltou da sepultura para mutilar”, remetendo a representações bastante recorrentes de seres demoníacos que renascem do inferno para praticar atos violentos:

You thought it was over, it's not over/ I came back, I brought my axe/ In the shadows, alone in the dark/ Young victims, I stalk/ You thought it was over, it's not over/ I came back from the grave to mutilate/ Axed in the back, pick through the neck/ Dead like the rest, molested and left/ Limbs split in half, I ruptured their flesh/ Puncture wounds to the head// Bone fragments clot to the hatchet/ Knee-deep in the blood of the dead/ Cranial separation/ Sex with her severed head [...] ¹⁵⁸

O modo de coesão do discurso, elemento da semântica global que determina aspectos como a concisão ou a prolixidade, os arranjos sintáticos e paragrafais, dentre outros, reforça a produção de um *ethos* específico. Em *Hammer Smashed Face*, por exemplo, certos mecanismos sintáticos engendram uma fala tortuosa e instável. No nível da composição dos versos, a canção *Maniacal* [2006] – “Maníaco” –, também da banda Cannibal Corpse, produz semelhante efeito, a partir dos chamados *enjambements*, nos quais os componentes sintaticamente dependentes são dispostos em versos separados. A fim de que esse efeito seja explicitado, decidimos reproduzir, dessa vez, os versos verticalmente, da forma convencional em que eles aparecem na maioria dos encartes:

¹⁵⁸ Tradução nossa: Você pensou que tinha acabado, não acabou/ Eu voltei, eu trouxe meu machado/ Nas sombras, sozinho no escuro/ Jovens vítimas, eu persigo/ Você pensou que tinha acabado, não acabou/ Eu voltei da sepultura para mutilar/ Machadada nas costas, picareta através do pescoço/ Morto como o resto, molestado e abandonado/ Membros cortados ao meio/ Eu rompi suas carnes/ Ferimentos de perfuração na cabeça// Fragmentos ósseos, coágulos do machado/ Até os joelhos no sangue do morto/ Separação cranial/ Sexo com sua cabeça separada.

Rage, Taking control of my mind
 Driving me to
 Kill without mercy
 I see red
 Blood on
 My hands
 My knife
 Crazed, boiling blood pumps through my heart
 Pushing me to
 Respond with violence
 I spill their
 Blood with
 Vicious
 Cruelty¹⁵⁹

A disposição dos versos acima é bastante significativa, na medida em que os arranjos sintáticos, caracterizados pela repetida interrupção, soam como efeito de uma imagem agressiva e descontrolada atribuída ao enunciador. Tais interrupções, que separam desde elementos de um mesmo sintagma preposicional (With/ Vicious/ Cruelty) até orações atreladas por uma relação de subordinação (Pushing me to/ Respond with violence), podem sugerir a fala ofegante, que capta todo o desconcerto de um assassinato por impulso. A materialização do assassinato, no início de outra canção da banda, intitulada Puncture Wound Massacre [1996] – “Massacre de ferimentos por perfuração” –, se realiza a partir de uma fala não mais ofegante, e sim de uma verbalização que simula golpes mortais. Os quatro primeiros versos da canção repetem os termos: “Stab, hack, slash, kill” – “Esfaqueie, retalhe, golpeie, mate” ou “Esfaquear, retalhar, golpear, matar”. A força monossilábica das palavras urradas pelo vocalista, em aliança com o ritmo incessante e veloz da caixa da bateria, anuncia o tom agressivo que constituirá os demais versos, ressoando a marcação pontuada dos próprios golpes.

A abordagem da violência pelo *death metal* não é necessariamente realizada, como nas canções supracitadas do Cannibal Corpse, a partir de um enunciador em primeira pessoa, que, na maioria das vezes, é o criminoso. Na canção The Will to Kill [2002] – “A vontade de matar”, da banda Malevolent Creation, o enunciador é alguém que vê a violência “de fora”, narrando em 3^a pessoa: “Attack!!!!/ Uncontrollable, psychotic hysteria/ Driven by blood, unsatisfiable/ All his victims, considered as trophies/ This is his thrill, the will to kill// Extracting souls with his knife/ No emotional value for life/ Crimson stains cover his clothes/ Remnants of who tried to oppose”

¹⁵⁹ Tradução nossa: Raiva, tomado o controle de minha mente/ Levando-me a/ Matar sem piedade/ Eu vejo vermelho/ Sangue em/ Minhas mãos/ Minha faca/ Enlouquecido, sangue fervente bomba em meu coração/ Impelindo-me a/ Responder com violência/ Eu derramo seu/ Sangue com/ Viciosa/ Crueldade.

¹⁶⁰. Em letras como essa, produz-se uma imagem de enunciador “menos terrível”, na medida em que expressões como “*his knife*” e “*his thrill*” marcam certa alteridade do enunciador em relação à construção subjetiva a que ele se refere, apesar da atmosfera repleta de violência. Algo semelhante ocorre em produções cinematográficas que exploram a violência explícita: por mais que um vilão seja perverso e sanguinário, não necessariamente essa imagem é atribuída, de modo direto, ao roteirista e ao diretor, concebidos enquanto enunciadores. Conforme discutido em outro momento, a separação entre os indivíduos que compõem as bandas e os enunciadores efetivos das canções é um pouco mais complicada. Ressaltemos: do ponto de vista teórico, tais distinções são precisas e assim devem se manter; o que estamos discutindo, por outro lado, é a hipótese de que o *ethos* do enunciador do *death metal* adquire um caráter ainda mais extremo devido à peculiar identificação, em eventuais leituras, entre a imagem do enunciador e a constituição psicológica e ideológica dos membros da banda, algo que foge à abordagem teórica do *ethos* discursivo. É relativamente difícil ler uma letra como a de Necropedophile, por exemplo, sem se questionar: “que tipo de mente perversa poderia ter escrito uma coisa dessas?”. No que concerne ao estudo do *ethos*, associações como essa estão fora de cogitação para um analista de discurso; entretanto, é possível fortemente supor que uma relação dessa natureza, funcionando eventualmente como efeito da leitura, tende a reforçar o caráter extremamente agressivo e perturbador do *ethos* em questão.

Se compararmos os versos do *Malevolent Creation* com os seguintes versos da canção *Bleed for Me* [1991] – Sangre por mim –, da banda sueca *Dismember*, podemos observar que a mudança do foco narrativo efetivamente produz um efeito mais, ou menos, amenizador para a agressividade que se constrói em relação ao enunciador: “Slowly slicing your body/ Wondering what's inside/ A psychopath addicted to flesh/ Now I'm taking your life// Hacking through your organs/ Constantly watching your eyes/ I gotta see in your mind/ What happens when you die// Bleed for me/ Let me see you suffer/ Die for me/ I love to hear you scream”¹⁶¹. Assim como em canções do *Cannibal Corpse*, os versos acima apresentam um enunciador que, da perspectiva de um psicopata, “fetichiza” a violência. Não se trata apenas de realizar um assassinato: é preciso aproveitar cada corte, cada perfuração, além de transformar o grito e o hirto olhar da vítima em motivo de prazer.

¹⁶⁰ Tradução nossa: Ataque!!!!/ Incontrolável, histeria psicótica/ Conduzido por sangue, insaciável/ Todas as suas vítimas, consideradas como troféus/ Essa é a sua excitação, a vontade de matar// Extraiendo almas com sua faca/ Nenhum valor emocional para a vida/ Manchas enrubescidas cobre suas roupas/ Remanescentes daqueles que tentaram se opor.

¹⁶¹ Tradução nossa: Vagarosamente fatiando o seu corpo/ Imaginando o que está dentro/ Um psicopata viciado em carne humana/ Agora estou tirando a sua vida/ Cortando através de seus órgãos/ Constantemente olhando seus olhos/ Eu preciso ver em sua mente/ O que acontece quando você morre// Sangre por mim/ Deixe-me ver você sofrer/ Morra por mim/ Eu amo ouvir você gritar.

*

No capítulo dedicado às representações estereotípicas do demônio, apontamos, como um dos traços recorrentes, o aspecto animalizado. Esse traço semântico é importante, por exemplo, para a constituição da iconografia demoníaca, haja vista a presença de elementos como chifre, rabos, patas de bode e dentes afiados em muitas das representações. A questão imagética não funciona isoladamente, visto que o caráter associado ao *ethos* demoníaco envolve outros atributos que se contrapõem a determinada “essência humana”, como a irracionalidade, a instintividade e a monstruosidade, além de uma forma de expressão oral que, para os ouvidos humanos, soa como incompreensível e desalinhada a uma eventual comunhão, sobretudo em relação à palavra divina.

Do mesmo modo que a qualidade de voz gutural suscita alguns desses aspectos, como a monstruosidade e a incompreensibilidade da linguagem, muitas letras, no *death metal*, reforçam tal estereótipo, assumindo um caráter animalizado na produção dos *ethé* que são associados aos enunciadores. A materialização do sema “animalizado” nas produções do *death metal* ocorre, em geral, de duas maneiras diferentes: a partir de uma literalização, em que o enunciador se descreve como efetivamente transformado em um animal ou em um monstro; ou a partir da atribuição, ao enunciador, de aspectos de caráter que promovam certo afastamento em relação à concepção de animal racional e social, tais como o predomínio do instinto e a falta de compaixão. A fim de representarmos a primeira possibilidade, lançamos mão da letra da canção *Lycanthropy* [1995] – “Licantropia” –, da banda norte-americana Six Feet Under:

The blood of the wolf/ Infects my body/ In the night/ Hear the howling/
 Screaming, flesh chewed to the bone/ Bleeding, eternal horror// Dying in the
 darkness/ Now one of us/ Bitten by the wolf/ Now one of us// When the moon is
 full/ And the night comes down/ Fear all unnatural sounds/ Human beast,
 animal/ Curse of the lycanthrope// Dying in the darkness/ Now one of us/ Bitten
 by the wolf/ Now one of us// Carnivorous/ Lust for human flesh/ Legacy of
 blood/ Another victim// Carnivorous/ Lust for human flesh/ Legacy of blood/
 Infected dead¹⁶²

Nessa letra, a licantropia, associada folcloricamente à figura do lobisomem, constitui o *ethos* de maneira dúbia, conforme podemos notar, dentre outros fatores, a partir das referências pronominais. O enunciador, ao mesmo tempo que é a vítima do ataque e da maldição (“The blood

¹⁶² Tradução nossa: O sangue do lobo/ Infecta meu corpo/ Na noite/ Ouça o uivo/ Gritando, carne mastigada até o osso/ Sangrando, horror eterno// Morrendo na escuridão/ Agora um de nós/ Mordido pelo lobo/ Agora um de nós// Quando a lua está cheia/ E a noite desce/ Tema todos os sons não naturais/ Besta humana, animal/ Maldição do licantropo// Morrendo na escuridão/ Agora um de nós/ Mordido pelo lobo/ Agora um de nós// Carnívoro/ Desejo por carne humana/ Legado de sangue/ Outra vítima// Carnívoro/ Desejo por carne humana/ Legado de sangue/ Morto infectado.

of the wolf infects *my body*”), identifica-se como membro do grupo de agressores (“Now one of us”). A dubiedade é tanta que, em construções como “Bitten by the wolf”, não é possível saber a quem o verbo no particípio se refere: ao enunciador ou a uma eventual presa? De modo análogo, frases nominais como “Lust for human flesh” podem representar tanto a característica da maldição, genericamente, quanto o próprio desejo do enunciador, cindido entre as condições de vítima e de agressor. Sequências de frases nominais, como em “Carnivorous/ Lust for human flesh/ Legacy of blood/ Another victim”, sugerem, com relativa supressão das ações verbais, a própria imagem associada ao ataque do lobisomem: repentino, impulsivo e sem rodeios. A isso somada, temos toda a construção de uma topografia e de uma cronografia legítimas à instauração do ataque licantrópico: quando a lua está cheia, a noite “desce” e a vítima morre “na escuridão”. Ainda com relação à cronografia, o verso “Now one of us”, com destaque ao advérbio de tempo, marca justamente a cisão entre o ser humano racional e o monstro infectado. É válido sublinhar também o verso “Fear all unnatural sounds”, relevante sob dois aspectos: a) novamente expõe a dubiedade do enunciador, que, ao mesmo tempo, ataca e previne a vítima; b) e, de modo análogo aos efeitos de sentido produzidos pela voz gutural, a referência a esses sons “não naturais” se alinha ao modo de enunciação estereotípicamente considerado como “demoníaco”.

Em outra canção da banda, *Animal Instinct* [1997] – “Instinto animal” –, é possível observar o caráter animalizado anunciado pelo título a partir do modo de coesão que caracteriza a construção do discurso. Nesse caso específico, não se trata de uma animalização “literal”, mas do predomínio do instinto sobre a racionalidade, que se observa na caracterização empreendida pelo enunciador:

Survival, survival/ Survival, survival/ Survival, survival// A vicious lust for blood/ A vicious lust for blood/ A vicious lust for blood/ A vicious lust for blood// I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die// I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die// Terrifying death/ Horrifying hell/ Nauseating screams/ Screams that go unheard// A vicious lust for blood/ A vicious lust for blood/ A vicious lust for blood/ A vicious lust for blood// I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die// Terrifying death/ Horrifying hell/ Nauseating screams/ Screams that go unheard// Suffocate my soul/ I'll take away your life/ Commanding me to live/ I sentence you to die, die// You can't stop me/ I'll just kill again/ You'll never stop me/ I'll kill until I'm dead// Survival/ Survival/ Survival// You can't stop me/ I'll just kill again/ You'll never stop me/ I'll kill until I'm dead// Survival, survival/ Survival, survival/ Survival, survival// A vicious lust for blood/ A vicious lust for blood/ A vicious lust for blood/ A vicious lust for blood// I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die// kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die/ I'll kill 'til I die// Terrifying death/ Horrifying hell/ Nauseating screams/

Screams that go unheard// Suffocate my soul/ I'll take away your life/
Commanding me to live/ I sentence you to die,¹⁶³ die

O que se pode perceber logo na primeira vez em que se ouve essa canção é a incessante repetição de alguns versos. Coincidentemente, o fundo musical dos versos reiterados caracteriza-se pela palhetada contínua na sexta corda, solta, da guitarra, contando com breves transições que exploram outros espaços do braço do instrumento. A maior variação de acordes, por outro lado, se verifica justamente nos momentos em que as repetições dos versos cessam; por exemplo, em “Terrifying death/ Horrifying hell [...].” No que diz respeito ao *ethos* do enunciador, o aspecto predominantemente estático, elementar e incipiente de certos trechos do fundo musical reforça o sema “animalizado” que tal imagem reivindica. Nessa perspectiva, um dos possíveis efeitos de sentido é associado à representação dos supostos modos de comunicação dos animais irracionais: rudimentares, instintivos e recorrentemente baseados em repetições que não admitem estruturas mais complexas. Em aliança com a qualidade de voz, que já engendra um aspecto monstruoso e animalizado, as repetições fazem com que os versos da canção soem como efeito de um sujeito enunciador que balbucia, que se esforça para se expressar, sob a impressão, discursivamente construída, de um limitado repertório de recursos. A instintividade é reforçada na letra por um tom ameaçador, que relaciona a sobrevivência de si à destruição do outro, como se a sociedade, constituída por animais supostamente racionais, fosse uma verdadeira selva. Nesse sentido, o “você” da canção aparece sempre como adversário a ser vencido: “You can't stop me”, “You'll never stop me”; caso ele constitua obstáculo para o enunciador – “Suffocate my soul” –, a ameaça é, abertamente, de morte – “I'll take away your life”. Conforme os últimos versos sugerem, o instinto ordena o enunciador a permanecer vivo e, por consequência, sentencia o “você” à morte. A propósito, repete-se em sequência a palavra “die”, entretanto, em duas formas distintas: no infinitivo, funcionando como complemento objetivo indireto da oração principal, e no imperativo, sintetizando o tom ameaçador e agressivo que o enunciador constrói no decorrer da canção. A língua inglesa permite a homonímia das formas e, assim, essa última “repetição” age no sentido de remontar ao caráter primitivo e incipiente de uma linguagem animalizada, corroborado pelos versos anteriores.

¹⁶³ Tradução nossa: Sobrevivência, sobrevivência (3x)// Um desejo vicioso por sangue (4x)// Eu matarei até eu morrer (8x)// Morte aterrorizante/ Inferno horripilante/ Gritos nauseantes/ Gritos que não são ouvidos// Um desejo vicioso por sangue (4x)// Eu matarei até eu morrer (8x)// Morte aterrorizante/ Inferno horripilante/ Gritos nauseantes/ Gritos que não são ouvidos// Sufoque minha alma/ Eu tirarei sua vida/ Ordenando-me a viver/ Eu te sentencio a morrer, morra// Você não pode me deter/ Eu somente matarei de novo/ Você nunca irá me deter/ Eu matarei até que eu esteja morto// Sobrevivência, sobrevivência (3x)// Um desejo vicioso por sangue (4x)// Eu matarei até eu morrer (8x)// Morte aterrorizante/ Inferno horripilante/ Gritos nauseantes/ Gritos que não são ouvidos// Sufoque minha alma/ Eu tirarei sua vida/ Ordenando-me a viver/ Eu te sentencio a morrer, morra.

A relação entre o sema “animalizado” e o *ethos* que denominamos “demoníaco” torna-se mais ou menos explícita, a depender da canção. Por exemplo, em *Raped by The Beast* [1999] – “Estuprada pela Besta” –, de autoria da banda Cannibal Corpse, há toda uma configuração, especialmente relativa a escolhas lexicais, que permite uma associação mais direta com o que imaginariamente se concebe como demoníaco.

Black forest of evil, a demons possession/ A beast in the wild with nocturnal dementia/ Unearthly revival of clandestine extinction// Reborn creature, malicious being/ Resurgence of a gruesome species// With carnal obsession, it lusts copulation/ Scent of fresh human blood invades its dominion/ Surrounded in darkness, she enters a realm of hell// Infernal quest from a savage of death/ Brutal attack, the innocent are unprotected/ Hellish fury, deviance provides conception/ Vicious onslaught, its primal lust instinctual/ Macabre fuck fest, inside her cunt, the brute's erection// Raped by the beast/ Animalistic, pure hideous appearance/ Repulsive re-existence, bearer of morbidity// Ritual, habitual/ Acrimonious, a relentless incursion/ The ravishing of virgins, inhumane debauchery¹⁶⁴

Nos versos acima, a “besta”, ou a “fera”, é retratada em terceira pessoa, diferentemente do que ocorre nas duas canções anteriores, nas quais os enunciadores, de uma maneira mais frontal, se identificam ao sema “animalizado”. Isso não significa, porém, que o *ethos* engendrado pela canção tenha abdicado de relações com as representações sobre o demoníaco, afinal, um sujeito não constitui discursivamente sua imagem apenas quando enuncia explicitamente sobre si; o modo como se narra e se descreve, aparentemente “de fora”, nesse caso, também contribui para a produção de um *ethos* específico. As letras da banda norte-americana Cannibal Corpse, algumas delas já abordadas em outras seções, têm como característica o tratamento da violência de uma forma que soa demasiadamente explícita, tendendo a provocar repugnância. Em *Raped by the Beast*, o repertório lexical mais significativo e constitutivo do *ethos* alterna-se entre referências ao macabro/ infernal (como “demons”, “beast”, “black forest”, “reborn”, “gruesome”, “darkness”, “macabre”, “morbidity”, “infernal”, “hell”, “hellish”) e referências ao ato sexual, peculiarmente violento (“copulation”, “erection”, “lust”, “cunt”, “raped”, “ravishing”, “debauchery”, “carnal obsession”). Se, por um lado, em canções como *Necropedophile* e *The Pick-Axe Murders*, a associação entre a violência sexual e um comportamento visto como monstruoso, “demoníaco”, é

¹⁶⁴ Tradução nossa: Floresta negra do mal, uma possessão demoníaca/ Uma besta na natureza com noturna demência/ Renascimento sublime da extinção clandestina// Criatura renascida, ser malicioso/ Ressurgimento de pavorosas espécies// Com obsessão carnal, ela deseja copulação/ O aroma de sangue humano fresco invade seu domínio/ Cercada na escuridão, ela entra no reino do inferno// Procura infernal de um selvagem da morte/ Ataque brutal, os inocentes estão desprotegidos/ Fúria infernal, o desvio proporciona a concepção/ Ataque vicioso, seu desejo primitivo e instintivo/ Festival macabro do coito, dentro de sua boceta, a ereção do bruto// Estuprada pela besta/ Animalesco, genuína aparência hedionda/ Re-existência repulsiva, o portador da morbidez/ Ritual, habitual/ Acrimonioso, uma incursão implacável/ O arrebatamento de virgens, devassidão inumana.

apenas algo sugerido, na canção ora analisada, a convivência que se estabelece entre os grupos de palavras supracitados é um modo de fortalecer essa relação. O instintivo, que decorre do sema “animalizado”, atributo de um *ethos* demoníaco, leva ao sexo forçado, à satisfação de um desejo que foge às normas sociais. É nesse universo de sentido que se permite denominar o estuprador em questão como uma “besta”, palavra que remete tanto ao animalesco quanto ao diabólico, na íntima relação que se estabelece entre esses dois aspectos. No sexto verso, essa imagem se reforça quando “a besta” é anaforicamente referenciada como “it”, pronome pessoal empregado, dentre outros usos, para substituir animais, objetos, processos etc., em vez de “he”, que é empregado em referência a seres humanos do sexo masculino. O mecanismo de retomada em questão contrasta com o emprego de “she”, alguns versos depois, para introduzir, no fluxo textual, a vítima que será perseguida, efetuando certa cisão entre dois âmbitos distintos: o da normalidade humana e o da irracionalidade animal. Tal característica se mantém em relação aos pronomes possessivos: tem-se “*its* primal lust”, de um lado, e “inside *her* cunt”, de outro.

*

A capacidade que as letras do *death metal* assumem de “chocar”, de provocar repulsa, conforme observamos nas canções já abordadas, associa-se frequentemente ao que se costuma denominar “*gore*”. Esse termo, também empregado no meio cinematográfico, compreende formas explícitas de apresentação de imagens – tanto visuais quanto linguisticamente suscitadas – tidas como repugnantes: vísceras, fezes, infecções, mutilações etc. A banda inglesa Carcass é uma das mais representativas nesse quesito, pois, como já adiantamos em outro capítulo, ela se vale de um repertório lexical associado ao campo da medicina, principalmente em relação à anatomia, para, em sua peculiaridade, provocar o efeito característico do *gore*. Observemos, de início, as letras de duas canções do álbum *Reek of Putrefaction* [1988], “Vapor da Putrefação”: Maggot Colony – “Colônia de vermes” – e Suppuration – “Supuração”.

Oozing chyme reeks as your duodenum is hacked/ Secreting gastric juices,
 enzymes melt your fecal tract/ Torn major arteries, your corpse with blood is
 drenched/ Your mouth is ripped inside out as your esophagus is wrenched//
 Maggots and grubs bore into the moldy remains/ Masticating lymph, caked
 blood and cankered decay/ Maturating brains play host to the grisly feet/ Stuffed
 anal passage, served on a plate// Purulent torso is a perfect maggots meal/ Split

cerebrospinal fluid is sucked up with zeal/ Botulism vitiates the emulsifying
bile/ Liquidized gall bladder, viscid pus smells vile¹⁶⁵

The rotting corpse lies on a mortuary slab/ Pus starts to burst from each visceral
scab/ Body temperature drops, bone seizure takes place/ As the discharge oozes
from the boils on the face// Suppurated – Pyosisis/ Pustulated – Soggy
insides// The cataleptic remains incite the suppuration/ Giving way to the stench
of anal emanation/ This repulsive concoction drips onto the floor/ Cleansing the
viscous enzymes of the body's inner core¹⁶⁶

As duas canções têm como tema o processo de putrefação de cadáveres. Em ambas, o enunciador se apresenta como alguém que observa esse processo, descrevendo-o detalhadamente. Vale salientar que, apesar do caráter dinâmico – como no verso “The repulsive concoction drips onto the floor” –, trata-se de uma descrição, e não de uma narração, visto que as ações em questão ocorrem simultaneamente, e o enunciador não se propõe a dar-lhes uma dimensão de sequência temporal. Nessa perspectiva, a impressão de uma fotografia, aliada ao tempo verbal empregado, ajuda a “presentificar” as imagens que os textos constroem.

Descritas algumas semelhanças entre as duas canções, é preciso destacar uma importante diferença, relacionada ao modo como o enunciador coloca em cena a figura de um enunciatário virtual. Em Maggot Colony, há referências ao cadáver, realizadas em segunda pessoa: “your mouth”, “your corpse”, “your duodenum”. Já em Suppuration, o cadáver recebe um tratamento mais “impessoal”, como se representasse a putrefação de maneira universal, o fim comum a todos os humanos. O artigo definido da expressão “The rotting corpse” aponta para tal interpretação, na medida em que esse cadáver é já “conhecido” pelos “leitores” e não se sujeita a nenhuma forma de individualização, exceto no que diz respeito à probabilidade de a morte em questão ter sido violenta (“each visceral scab”, “boils on the face”). A princípio, o enunciador parece se portar distanciadamente, nas duas canções, frente ao objeto de sua descrição; porém, o *ethos* distanciado é apenas aparente: o próprio modo como ele se refere aos elementos da putrefação nos sugere um

¹⁶⁵ Tradução nossa: O quimo escorrendo fumega enquanto seu duodeno é retalhado/ Secreção de sucos gástricos, enzimas derretem seu trato fecal/ Artérias maiores rasgadas, seu corpo com sangue é encharcado/ Sua boca é rasgada de dentro para fora enquanto seu esôfago é arrancado// Vermes e larvas perfuram seus restos bolorentos/ Mastigando a linfa/ sangue coagulado e apodrecimento cancroso/ Supurando os miolos jogam o hospedeiro aos horríveis pés/ Passagem anal estufada, servida em um prato// Torso purulento é uma perfeita refeição de vermes/ O líquido cérebro-espinal dividido é sugado com fervor/ Botulismo corrompe a bílis em emulsão/ Vesícula biliar liquefeita, pus viscoso cheira abjetamente.

¹⁶⁶ Tradução nossa: O cadáver apodrecendo encontra-se em uma chapa mortuária/ O pus começa a irromper de cada cicatriz visceral/ A temperatura corporal cai, colapso ósseo ocorre/ Enquanto o descarregamento escorre das ebólícões em sua na face// Supurado – “Piosado” [piose e supuração são sinônimos]/ Pustulado – Entranhas encharcadas// Os restos catelépticos incitam a supuração/ Dando lugar ao fedor de uma emanção anal/ Essa repulsiva mistura goteja sobre o chão/ Depurando as enzimas viscosas do núcleo interno do corpo.

olhar que é não somente de contemplação, mas inclusive de fascínio, como no trecho em que se define o torso purulento como uma “perfeita” refeição para os vermes.

O léxico associado à medicina e à anatomia, presente nas letras acima reproduzidas, é ainda mais acentuado em outras canções da banda, como *Manifestation of Verrucose Urethra* [1988] – “Manifestação da Uretra Verrucosa” –, constituída pelos seguintes versos: “Bloody hypertrophy of papillae spewing urethritis like urticarial/ Septicaemia filled dermis scorched by acidic uric nocturia// Verrucose urethra/ Glutenous condyloma// Ureterocele excreting warm, decaying, cystic pemphigus/ Gnawing at flesh with rancid uratural lust”¹⁶⁷. A breve canção, de pouco mais de um minuto, aborda processos infecciosos na uretra. A insólita escolha temática não é o que mais nos chama a atenção, e sim a forma aparentemente técnica de se enunciar sobre tal tema. Sem a finalidade de julgar a acurácia dessas referências técnicas, até porque não se trata de nossa especialidade, pode-se inferir que esse tipo de descrição desperta como efeito de sentido a sensação de inépcia. Expliquemos melhor: o médico é aquele que, na sociedade, tem a função não apenas de tratar as doenças, mas também de “esclarecer” ao paciente em termos, por assim dizer, mais acessíveis. Diante disso, o enunciador engendrado pela canção prefere conservar a barreira de interpretabilidade, e esse caráter intrincado e enigmático reforça a capacidade que tais palavras adquirem de “assustar” os leigos. Novamente, tem-se o caráter obscuro na constituição do *ethos* em produções do *death metal*: não se trata simplesmente de uma questão temática, mas, sobretudo, da maneira como determinados mecanismos linguísticos corroboram a construção de um efeito obscuro, horrorífico e repulsivo.

Nos encartes dos álbuns, é característica peculiar da banda Carcass, sobretudo em seus primeiros álbuns, o ato de dar título aos solos de guitarra que compõem as canções. Em vez de algo convencional – como [solo: Bill Steer] –, encontramos, por exemplo, [Solo: smeard organic mess], da canção *Ruptured in Purulence* [1989] – “Rebentado em Purulência”. Ao intitular esse solo como uma “bagunça orgânica besuntada”, estende-se o universo de sentido ora instaurado à caracterização musical. Isso não quer dizer que é necessário haver uma enunciação linguística que se debruce sobre tal elemento – o solo – para fazê-lo participar da semântica global do discurso; trata-se, antes, de uma forma de reforçar o seu pertencimento: a velocidade dos solos, assim como sua aparência caótica para ouvidos não acostumados ao gênero, associa-se, partindo de tal recurso de nomeação, a um componente mais patente no interior da cenografia.

¹⁶⁷ Tradução nossa: Hipertrofia sanguenta das papilas vomitando uretrite como urticária/ Septicemia preenche a derme queimada pela noctúria úrica ácida// Uretra verrucosa/ Condiloma glutinoso// Ureterocele excretando pênfigos quentes, apodrecidos e císticos/ Corroendo na carne com rançoso desejo uratural.

Os materiais gráficos, de modo análogo, alimentam esse universo de sentido. Na capa do álbum em que as três canções anteriormente citadas foram lançadas, explora-se tanto a explicitude do repulsivo quanto o sema “obscuridade”, tendo em vista que a disposição caótica de corpos humanos, ou partes desses corpos, impossibilita que identifiquemos claramente todas as doenças ou lesões que os caracterizam.

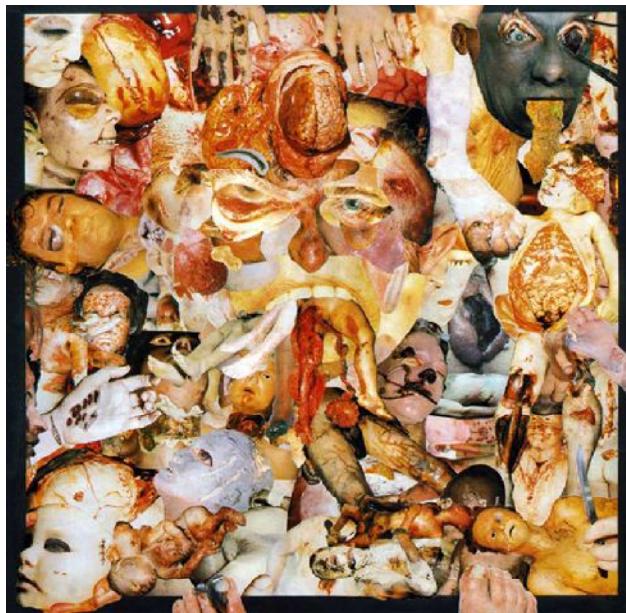


Imagen 20: Capa do álbum *Reek of Putrefaction* [1988], da banda Carcass

Na canção *Exhume to Consume* [1989] – “Exumar para Consumir”, da banda Carcass, diferentemente das canções anteriormente exploradas, o enunciador apresenta-se em primeira pessoa. A seguir, reproduzimos alguns dos versos:

Whetting my palate as I exhume/ The festering stench of rotting flesh/ Makes me drool as I consume.../ Caskets I grate/ My larder's a grave/ I'm sickly obsessed (with the badly decomposed)/ Rotten remains I eat/ Purulent meat/ What a funeral feast (putrid reek)/ Weeping tissue is stripped/ Pus dribbles from my lips¹⁶⁸.

No excerto, o fascínio pelo cadáver em putrefação, já observado em outras canções, é alçado a um nível de necrofagia: exuma-se, presumivelmente de maneira ilegal, um túmulo para que os restos mortais sejam consumidos pelo necrófago. Produz-se a imagem de um enunciador em êxtase, que efetivamente sente prazer gustativo com a ingestão da carne apodrecida; o termo

¹⁶⁸ Tradução nossa: Estimulando meu palato enquanto eu exumo/ O fedor da putrefação da carne apodrecida/ Faz-me babar enquanto eu consumo.../ Caixões eu ranjo/ Minha despensa é uma sepultura/ Estou doentamente obcecado (por mal decompostos)/ Restos apodrecidos eu como/ Carne purulenta/ Que banquete funeral (vapor pútrido)/ Tecido úmido está esfolado/ Pus goteja de meus lábios.

“banquete”, ao sintetizar a caracterização da cenografia, reforça tal imagem, bem como o fedor de putrefação, que o faz babar enquanto consome restos humanos. No verso ao qual acabamos de nos referir, o emprego de reticências pode sugerir a continuidade dessa ação, acentuando o típico aspecto repulsivo das canções da banda: o pus goteja dos lábios do necrófago enquanto este ingere tecidos úmidos.

A exploração de temas considerados *gore*, no âmbito do *death metal*, sobretudo no que diz respeito a doenças, pode relacionar-se, eventualmente, a questões de cunho social. É o que ocorre na canção *Leprosy* [1988] – “Lepra” –, da banda Death. Nela, a abordagem visceral da doença infecciosa produz mais do que mera repugnância. Observemos alguns de seus versos:

Bodies deformed way beyond belief/ Cast out from their concerned society/
 Flesh contorting day after day/ Freak of the dark world is what the people say//
 Their lives decay before their eyes there is no hope of cure/ Among their own
 kind they live a life that's so obscure/ First an arm and then a leg deterioration
 grows/ Rotting while they breathe, death comes slow// [...] Tuberculoid the
 most severe/ Decay of the nerves comes fast/ Sense of feeling soon to be gone/
 Life will never last¹⁶⁹

Há trechos que podem provocar, a princípio, compadecimento em relação à situação dos leprosos, como: “there is no hope of cure”, “they live a life that's so obscure”, “sense of feeling soon to be gone”. Em outras partes, remonta-se ao tempo em que a lepra era tratada não como doença, mas como maldição; para isso, dá-se voz ao discurso de um “outro”: são anomalias de um mundo sombrio, “as pessoas dizem”. O jogo entre compaixão e exclusão não deixa de constituir uma crítica à religião, afinal, “as pessoas”, apresentadas de um modo genérico, identificam-se àqueles que, por razões de crença, associavam a doença a um castigo divino. O sintagma “their concerned society” é bastante representativo do teor de crítica por sua intensa ambiguidade: trata-se de uma “sociedade preocupada”, mas o escopo de sua preocupação é impreciso. O pronome possessivo “their” permite a leitura, irônica, de que a sociedade preocupa-se *com os leprosos*, tendo em vista que eles são aparentemente afirmados como parte desse conjunto. Por outro lado, também é possível a leitura de que a sociedade se preocupa com ela mesma – enquanto reinado de uma “normalidade” –, o que acarreta a exclusão social e espacial dos leprosos.

¹⁶⁹ Tradução nossa: Corpos deformados além do que se pode crer/ Expulsados de sua preocupada sociedade/ Carne se deformando dia após dia/ Anomalia do mundo sombrio é o que as pessoas dizem// Suas vidas se arruínam de seus olhos, não há esperança de cura/ No meio de sua própria classe eles vivem uma vida que é tão obscura/ Primeiro um braço, depois uma perna, a deterioração cresce/ Apodrecendo enquanto eles respiram, a morte vem devagar// [...] Tuberculoide a mais severa/ Enfraquecimento dos nervos é rápido/ A sensação de tato em breve terá ido embora/ A vida nunca mais durará.

Embora a compaixão emerja como efeito possível da canção *Leprosy*, isso não significa que haja um rompimento em relação à semântica global do discurso do *death metal*, uma vez que há elementos que se mantêm com muita representatividade; dentre eles, pode-se citar, além da apresentação explícita de imagens consideradas repugnantes, a contraposição às religiões judaico-cristãs, por meio de uma crítica mais sutil que as observadas em canções de bandas como *Morbid Angel* ou *Deicide*. De uma ou de outra forma, não deixa de ocorrer uma provocação à sociedade, típica do *death metal* em suas várias abordagens. E, vale destacar, não se trata de um tipo qualquer de provocação: ela se baseia na “monstruosidade”, na agonia e na explicitação do interdito.

Pudemos observar, anteriormente, na abordagem de algumas canções da banda *Cannibal Corpse*, diversos elementos que se alinham à temática *gore*, como já oportunamente comentado. Diferentemente do *Carcass*, entretanto, o foco de abordagem dessa temática, nas canções da banda norte-americana, é a imbricação entre a repugnância e uma violência mais física – assassinato, estupro, mutilação etc. –, mais social e, diríamos, menos “biológica”. Devido à representatividade do *Cannibal Corpse* também no que diz respeito à sua filiação ao *gore*, optamos por encerrar esta seção com algumas considerações sobre a canção *Shredded Humans* [1990] – “Humanos em retalhos”. Alguns de seus versos são:

[...] Head on at full speed, the vultures will soon feed/ The father of three was impaled on the wheel/ As his skull became a part of the dash/ His eyeballs ejected his sight unaffected// He saw his own organs collapse/ His seatbelt was useless for holding him back/ It simply cut him in two/ Legs were crushed/ Out leaked pus as his spinal cord took off and flew// The mother took flight through the glass/ And ended up impaled on a sign/ Her intestines stretched from the car/ Down the road for a quarter of a mile// Fourth child on the way, won't live another day/ Fetus on the road, with mangled little bones/ Little children fly, not a chance to wonder why/ Smashed against the ceiling, all their skin burning and peeling [...] ¹⁷⁰

A canção descreve um acidente cujos personagens são um homem, sua esposa grávida e três filhos do casal, situação não tão “anormal” quanto à protagonizada por um necropedófilo, por exemplo, visto que a violência no trânsito é assunto constante nas manchetes dos jornais. O que peculiariza essa descrição, no entanto, é a sua minuciosidade no que concerne ao estado dos

¹⁷⁰ Tradução nossa: De cabeça erguida a toda a velocidade, os abutres irão se alimentar em breve/ O pai de três foi empalado na roda/ Enquanto seu crânio se tornou uma parte da colisão/ Seus globos oculares ejetaram sua vista não afetada// Ele viu seus próprios órgãos desmoronarem/ Seu cinto de segurança foi inútil para segurá-lo de volta/ Ele simplesmente o partiu em dois/ As pernas foram esmagadas/ Pus escoando para fora enquanto sua medula espinhal alçou voo// A mãe voou através do vidro/ E acabou empalada em um sinal/ Seus intestinos se estenderam do carro/ Para a estrada por um quarto de milha// A quarta criança a caminho não viverá outro dia/ Feto na estrada, com pequenos ossos destroçados/ A pequena criança voa, sem chance de perguntar o porquê/ Esmagado contra o teto/ Toda a sua pele queimando e descamando.

corpos pós-accidente. O enunciador se coloca como um observador que, como se tivesse acesso à reprodução do acidente em câmera lenta, não nos poupa de nenhum detalhe. Ao mesmo tempo que descreve a tragédia, ele se mostra frio, impassível e praticamente indiferente ao que ocorreu. O único momento em que esboça certo compadecimento é o trecho em que se focaliza a morte de uma das crianças: “[...] not a chance to wonder why”. É devido à explicitude em demasia que podemos diferenciar a letra dessa canção da notícia sobre um acidente veiculada nas páginas de um jornal: embora o jornalista exponha algumas características do acidente, não lhe é permitido escrever, por exemplo, que uma das vítimas foi cortada ao meio, que os intestinos se estenderam pela estrada ou que pernas foram esmagadas; caso ele assuma tal postura enunciativa, poderá ser tachado de “sensacionalista”, condição rejeitada em muitos dos contextos profissionais em que ele se inserirá. Assim, pode-se afirmar que o *death metal*, a partir de diversos elementos, transforma aquilo que é socialmente interdito em motivo central. As suas cenografias, no interior do campo artístico-musical, recorrem a modos de dizer que, em outros campos – tais como o jornalístico, o político, o religioso –, associar-se-iam ao estatuto de discursos atópicos. Nesse sentido, é o próprio funcionamento do campo discursivo no qual as cenografias estão inseridas que possibilita certas condições de visibilidade a tais dizeres, ainda que, sob a aparência de uma violência “real”, eles possam chocar diversos setores da sociedade.

*

Nas seções anteriores que constituem este capítulo, focalizamos algumas das principais temáticas abordadas pelo gênero *death metal*, quais sejam: o ocultismo, o satanismo, a violência explícita, a animalização e o *gore*. O tratamento dado a tais temas, como buscamos demonstrar, constroem um *ethos* que caracterizamos, fundamentados em nossa hipótese, como “demoníaco”. Esta última seção, por seu turno, será dedicada à reflexão sobre canções que, de modo peculiar, concebem como objeto da enunciação o próprio gênero musical em questão: das três canções que abordaremos, duas delas funcionam como uma espécie de “hino” ao *death metal*, e a outra, de autoria da uma banda de *thrash metal*, Sodom, traz como motivo central a caracterização da voz típica do metal extremo.

A canção *Death Metal*, lançada no álbum *Seven Churches* [1985], da banda Possessed, é emblemática para o gênero musical em estudo, tanto por propor uma espécie de metaenunciação, quanto por ter ajudado a consolidar o nome do gênero:

Arise from the dead and attack from the grave/ The killing won't stop until first light/ We'll bring you to hell because we want to enslave/ Soul will be frozen with fright/ We'll break through the crust, leave from our crypts/ Protected by eternal life/ Lay down the laws from our satanic scripts/ Bringing you nothing but strife/ Death metal/ Ruling your cities, controlling your towns/ Entrapped in your worst nightmare/ Piercing your ears with the horrible sound/ Casting my elusive stare/ Lucifer laughs, his needs are fulfilled/ The Flames are now burning hot/ Bodies are burning, the people are killed/ Torture the reason we fought/ Death Metal/ Kill Them Pigs/ Now we take over and rule by death metal/ Enjoy our long wanted reign/ Blood's what we want and we won't settle/ Until we drive you insane/ Attacking the young and killing the old/ Bleeding with every heart beat/ Darkness has fallen and your soul is sold/ Claws will dig into your meat/ When the sun doesn't rise and the day is like night/ Know that your life is at its end/ Rendered helpless so scream out fright/ Death metal came in the wind/ Death metal/ Death metal¹⁷¹

Maingueneau (1997) convenciona chamar de “enlaçamentos” os processos pelos quais um texto de uma formação discursiva reflete sua própria enunciação. Trata-se da tentativa de representar o elo crucial entre o fazer e o dizer de uma comunidade discursiva. O teórico, em sua elaboração acerca do conceito, cita como exemplo a obra *Qual é o melhor governo, o rigoroso ou o comprehensivo?* – de Étienne Binet – sobre a boa maneira de dirigir as relações nas comunidades religiosas. O livro é uma tematização das regras que atuam na comunidade discursiva associada ao humanismo devoto. Quando hesitamos, anteriormente, ao atestar uma “metaenunciação” em canções de *death metal*, é justamente porque o conceito de enlaçamento exprime de modo mais preciso as especificidades do funcionamento em questão: não nos referimos meramente a uma enunciação que tematiza a própria enunciação, mas a uma enunciação que faz emergir, com certa explicitude, o sistema de restrições característico de determinada formação discursiva.

Na canção da banda Possessed, constrói-se uma cenografia semelhante à de filmes de horror, sendo que o foco narrativo recai, peculiarmente, sobre a perspectiva do “vilão”: o próprio *death metal*, personificado e coletivizado pelo emprego do pronome “we”. A constituição desse enunciador coletivo é perpassada por imagens estereotipadas que possibilitam a atribuição a ele de

¹⁷¹ Tradução nossa: Surja dos mortos e ataque da sepultura/ A matança não irá parar até a primeira luz/ Nós traremos você ao inferno porque queremos escravizar/ A alma será congelada de susto/ Nós quebraremos a crosta, deixada em nossas criptas/ Protegidos pela vida eterna/ Formule as regras a partir de nossos satânicos manuscritos/ Nada trazendo a você além de conflito/ Death metal/ Regendo suas cidades, controlando suas vilas/ Aprisionado em seu pior pesadelo/ Perfurando suas orelhas com o som horrível/ Lançando meu olhar evasivo/ Lúcifer ri, suas necessidades estão satisfeitas/ As Chamas estão agora ardentes/ Corpos estão queimando, pessoas são mortas/ Tortura, a razão pela qual lutamos/ Death metal/ Mate-os, porcos/ Agora assumimos o controle e governamos pelo death metal/ Aproveite nosso reino há tempos desejado/ Sangue é o que queremos e não sossegaremos/ Até deixá-lo insano/ Atacando os jovens e matando os velhos/ Sangrando com cada batida do coração/ A escuridão desceu e sua alma está vendida/ As garras cavarão em sua carne/ Quando o sol não nascer e o dia for como a noite/ Saiba que sua vida estará no fim/ Desamparados rendidos então gritam de susto/ Death metal veio com o vento/ Death metal/ Death metal.

um *ethos* tido como “demoníaco”: “nós surgimos dos mortos”, “promovemos uma matança que não parará até a primeira luz do dia”, “não trazemos nada além que conflito” e “lutamos por tortura”. Além da referência explícita a Lúcifer, outras expressões, como a “alma vendida” e o “reino há tempos desejado” reforçam tal imagem. O último exemplo, a propósito, remonta a uma luta, desde os primórdios, entre as forças divinas e as forças demoníacas. No plano da construção dos versos e do encaixe destes na estrutura musical, a alternância entre o verso “death metal”, que funciona como uma espécie de refrão, e os demais versos, em sua maioria, velozmente cantados, produz um efeito de exaltação: no interior do “caos” sonoro, destaca-se, a partir de uma relativa pausa na acelerada pronúncia dos versos, aquilo que deve ser “glorificado”. O enunciador assume, como parte de seu *ethos*, além da agressividade, um caráter ameaçador – “know that your life is at its end” – e controlador, ditador de ordens – “now we take over and rule by death metal” –, o que pode ser lido como uma maneira de alçar o gênero musical a algo maior que um simples gosto: um estilo de vida. Conforme pudemos observar em capítulos anteriores, essa postura é bastante característica da comunidade discursiva do metal extremo, de forma geral. Da letra da canção, podemos destacar ainda o verso “Piercing your ears with the horrible sound”, no qual se alude à própria configuração sonora do gênero musical em foco. O “horrível”, na perspectiva do sistema de restrições semânticas desse discurso, não significaria, em contextos como o de tal verso, “mal tocado” ou “mal gravado”, por exemplo, e sim “perturbador”, “subversivo”, ou seja, atributos que, no universo de sentido estabelecido pelo *death metal*, são lidos como semas positivos, isto é, reivindicados. A “canção-hino”, recorrendo à cenografia de um motim comandado por demônios, corrobora, portanto, a legitimação de um modo de enunciação específico. O *death metal*, assim como uma suposta intervenção demoníaca, surge para perturbar, questionar a “normalidade”, e nada disso pode – ou deve, de acordo com o *ethos* em questão – ser realizado pacificamente.

Enquanto o Possessed faz sua menção a um “som horrível”, a banda Sodom, na canção Sepulchral Voice [1984] – “Voz Sepulcral”, assume como tema central uma qualidade de voz que, ao menos impressionisticamente, remete à musicalidade do *death metal* e do metal extremo de modo mais amplo. Vale salientar que o Sodom é geralmente classificado como uma banda de *thrash metal*; porém, seus primeiros álbuns foram cruciais para a consolidação da sonoridade típica do metal extremo, influenciando, inclusive, muitas das vindouras bandas de *death metal*. É por isso que optamos por realizar alguns apontamentos sobre essa canção, que, embora não seja efetivamente uma produção do gênero musical em estudo, pode contribuir para nossas reflexões sobre a “adequação” de determinado tipo de voz ao *ethos* que se instaura.

Dark death knell call you/ To the throat of the glowing hell/ Lights of exist become extinct/ And you read the epitaph of your grave// You are the chosen messenger of hell/ Come execute your instruction with spell/ You got magic power to all/ In league with Satan for holy ghosts fall// Love to drink the blood of the slut/ Adore the bestial rite/ Eat virgin's heart, warm and sweet/ Destroy the unborn holy meat// You are the chosen messenger of hell/ Come execute your instruction with spell/ You got your magic power to all/ In league with Satan for holy ghosts fall// The sepulchral voice// Mysterious groans torment your mind/ The shadow of evil make you blind/ A funeral song out of the burial place/ Damned you to hell through the human race/ You are the chosen messenger of hell/ Come execute your instruction with spell/ You got your magic power to all/ In league with Satan for holy ghosts fall// The sepulchral voice¹⁷²

Nos versos acima, encontramos uma atmosfera bastante próxima à da canção abordada anteriormente: em tom de revolução, forças demoníacas reivindicam difusão. Por outro lado, há uma diferença bastante considerável no que concerne aos mecanismos enunciativos empregados. A canção Death Metal promove o “nós”, identificado ao enunciador, como cerne da “revolução”: pratica-se uma violência desmesurada a fim de subjugar a sociedade ao inferno. Em Sepulchral Voice, o que se sobressai é uma espécie de convocação a um “você”. O enunciador, nesse sentido, torna-se o responsável por “alistar” esse indivíduo, anunciando a ele um poder transcendental. Essa anunciação é, a propósito, desencadeadora de possíveis efeitos de sentido que remontam a certas previsões divinas – negando-as, ao mesmo tempo, em vista das referências a Satã –, e que afetariam determinados humanos: a expressão “you are the chosen one”, por exemplo, é indiciária dessa associação. Por mais que se contraponha a religiões predominantes no Ocidente, o ambiente construído pela letra, a partir do teor dessa convocação, se torna, de certa maneira, profético e místico. Alguns chavões, como o ato de beber sangue e comer o coração de uma virgem, de tão repetidos em representações sobre o demoníaco, logo ressoam o pertencimento dessa construção subjetiva às “sombras do mal”, em “aliança com Satã”. Já em outros trechos, essa relação com o “demoníaco” é mais sutil: no verso “destroy the unborn holy meat”, o emprego de “meat” em vez de “flesh” (ambas podendo ser traduzidas como “carne” no português) é bastante significativo, tendo em vista que se deixa de considerar a carne como um constituinte do corpo – “flesh” – e

¹⁷² Tradução nossa: A obscura badalada da morte chama por você/ À garganta do inferno em brasa/ A luz do existir se torna extinta/ E você lê o epitáfio de sua sepultura// Você é o mensageiro escolhido do inferno/ Você tem poder mágico para todos/ Em aliança com Satã para os espíritos santos caírem// Amar beber o sangue da vadia/ Adorar o rito bestial/ Comer o coração da virgem, quente e doce/ Destruir a carne sagrada do não nascido/ Você é o mensageiro escolhido do inferno/ Venha executar sua instrução com magia/ Você tem poder mágico para todos/ Em aliança com Satã para os espíritos santos caírem// A voz sepulcral// Murmúrios misteriosos atormentam sua mente/ A sombra do mal faz você cego/ Uma canção funeral fora do lugar de sepultamento/ Amaldiçoou você ao inferno através da raça humana/ Você é o mensageiro escolhido do inferno/ Venha executar sua instrução com magia/ Você tem poder mágico para todos/ Em aliança com Satã para os espíritos santos caírem// A voz sepulcral.

passa-se a considerá-la como alimento – “meat” –, tal como a que compramos em açouguês. Essa questão lexical aponta para o traço “animalizado”, que, conforme discutimos em outras seções, estabelece estreitas relações com o estereótipo do demoníaco. O título da canção aparece “ilhado”, no meio e no fim da canção; sua disposição, entre tantos ordenamentos direcionados ao “você”, o sugere como um catalisador que legitima o chamado: é por meio da voz sepulcral que se realiza a convocação e, consequentemente, o convocado incorpora tal qualidade de voz¹⁷³ como elemento de seu *ethos*. Partindo da perspectiva de que a canção em análise, referindo-se à voz sepulcral, apresenta certo caráter de enlaçamento em relação a um discurso, é possível interpretá-la como uma ode ao metal extremo: os “mensageiros do inferno” são todos os que se propõem a fortalecer a música, espalhar a sua “mensagem”. O funcionamento da comunidade discursiva, já abordado nesta tese, reforça tal hipótese, pois a enunciação que se volta para o gênero musical em questão caracteriza-se frequentemente pela exaltação, pelo “apoio à cena”.

A canção Death Metal Victory [1997] – “Vitória do Death Metal” –, de autoria da banda sueca Unleashed, é ainda mais explícita que as canções anteriormente abordadas no que concerne ao caráter de enlaçamento. Os seus versos, menos alegóricos, ajudam a delinear um *ethos* para aqueles que enunciam a partir do posicionamento discursivo do *death metal*:

Death metal victory!// All of those who tried to make us stop/ they must all be made of clay/ Tried so many times with no result/ yet we get stronger every day/ Lie to media behind our backs/ Any game you like to play/ any challenge you have, we accept/ Death metal is here to stay!// My warriors, scream for me!// Death metal victory!// Born of hatred to society/ we have risen up to fight/ Like a never ending war machine/ with hearts of fire and metal might/ We don't need to fit into your world/ and we don't need your advice/ Listen buddy don't you push your luck/ if you want to stay alive!// My warriors, scream for me!// Death metal victory!¹⁷⁴

Algo que muito chama a atenção nos versos acima é o declarado embate entre os que se identificam ao *death metal*, referidos em primeira pessoa, tanto a do singular quanto a do plural (opção que convida o enunciatário a também se identificar), e certos opositores, referidos como

¹⁷³ Para Laver (1968), a nomenclatura impressionística “voz sepulcral” se refere a uma qualidade de voz que se caracteriza como muito grave e faringalizada; e que conta com o abaixamento da laringe. Ela não equivale exatamente ao que se denomina “voz gutural”, embora alguns elementos, como o abaixamento da laringe, sejam comuns.

¹⁷⁴ Tradução nossa: Vitória do *death metal*!// Todos aqueles que tentaram nos deter/ eles todos devem ser feitos de barro/ Tentaram tantas vezes sem nenhum resultado/ e ainda nos tornamos mais fortes a cada dia/ Mentir para a mídia pelas nossas costas/ Qualquer jogo que você goste de jogar/ qualquer desafio que você tiver, eu aceito/ *Death metal* está aqui para ficar!// Meus guerreiros, gritem por mim!// Vitória do *death metal*!// Nascidos do ódio à sociedade/ nós nos erguemos para lutar/ Como uma máquina de guerra interminável/ com corações de fogo e a força do metal/ Nós não precisamos nos ajustar a esse mundo/ e não precisamos do seu conselho/ Ouça, camarada, não abuse da sorte/ se quiser continuar vivo!// Meus guerreiros, gritem por mim!// Vitória do *death metal*!//

“they” ou “you”. Embora tais adversários, “feitos de argila” – artificiais, portanto –, não estejam explicitamente nomeados, é possível afirmar, considerando o caráter subversivo desse gênero musical e o funcionamento peculiar da comunidade discursiva a ele associada, que representam as tendências propagadas pelos meios de comunicação de massa e, de um modo mais abrangente, a “sociedade”, enquanto ditadora de padrões. Em “we don’t need to fit into your world”, sintetiza-se, de certa forma, tal posicionamento, na medida em que remonta à proclamação de um embate entre o *underground* e o *mainstream*: o *death metal*, reivindicando certa autenticidade no fazer artístico, rejeita a adequação a tendências, a busca pelo sucesso financeiro. O tom em relação aos conselhos daqueles que defendem o ajuste ao mundo é, inclusive, ameaçador e agressivo: “don’t you push your luck if you want to stay alive!”. Da mesma forma que tal gênero se contrapõe às tendências, subvertendo-as, os membros da comunidade discursiva têm sua imagem pautada em uma vocação enunciativa específica: “nascidos do ódio à sociedade”, eles “se erguem para lutar”. Imaginariamente, uma vida de sofrimento, decadência e violência apresenta-se como um motor propulsor da criação artística no posicionamento discursivo em questão. Nesse sentido, o vocativo “my warriors”, empregado no refrão, reúne sujeitos discursivos que, em se tratando da construção de um *ethos* específico, identificam-se a essa vocação enunciativa, legitimada pelo funcionamento do discurso em questão.

3.3 *Death metal* cristão: um dado problematizador

“[...] Aceita, senhor, como eu sou/ Devolva, senhor, como tu és/ Aceita, senhor, como eu sou/ Devolva, senhor, como tu és/ Jesus”. Diante do que temos observado em nossas análises, é difícil imaginar que uma canção de *death metal*, com sua típica voz gutural, contenha os versos acima citados. A banda paranaense Extremo Unção – nome que estabelece certa fusão entre as expressões extrema-unção e metal extremo – é a autora dos versos, presentes na canção *Sagrário Vivo* [2008]. Além da semelhança relativa aos elementos da sonoridade, as bandas do chamado *white metal*, expressão que inclui a vertente *death metal* cristão¹⁷⁵, exploram recursos imagéticos bastante próximos aos que se são encontrados no *death metal* “tradicional”, como a indumentária predominantemente preta e logotipos distorcidos. O objetivo deste capítulo é abordar a existência aparentemente paradoxal do *death metal* cristão, concebendo-o não como um dado que invalida as análises anteriormente realizadas, por “romper” com determinada semântica global, mas como outro posicionamento que, emergindo fundamentalmente no campo discursivo religioso – afinal, a finalidade principal é a conversão de fiéis –, instaura, a princípio, uma relação de intertextualidade externa (ao campo) com o metal extremo de cunho antirreligioso.

Antes de analisarmos algumas produções do *death metal* cristão, voltamos a considerar o discurso do pregador John Blanchard (1993), citado em capítulos anteriores. Ressaltamos que as referências a esse autor são materiais de análise relevantes ao objetivo de nosso trabalho porque propõem uma total incompatibilidade entre a musicalidade do rock e a divulgação da palavra de Deus, ou seja, entre um específico modo de enunciação e a sua suposta “mensagem”: “O meio de comunicação não se encaixa com a mensagem” (BLANCHARD, 1993, p. 134). Entra em cena, portanto, o embate entre um *ethos* legítimo ao que se concebe como “divino” e seu anti-*ethos* “demoníaco”, fundamentado no estereótipo que nos esforçamos por delinear em outros momentos desta tese.

O pregador cristão, diante da assunção de que, “no evangelismo, as palavras são de vital importância”, questiona: “Como pode, então, a obra evangelística ser auxiliada por algo que torna a mensagem mais difícil de ser ouvida?” (BLANCHARD, 1993, p. 23). O “ruído” do rock – acentuado, no *death metal*, pela voz gutural e pela intensa distorção das guitarras – torna-se, na perspectiva desse evangelista, incompatível com a pregação da palavra divina; sendo assim, a

¹⁷⁵ Não podemos estabelecer uma relação de sinônima entre *white metal* e *death metal* cristão: o *white metal* é uma classificação mais abrangente, que pode englobar, além do *death metal* cristão, o *heavy metal* cristão, o *thrash metal* cristão etc.

obscuridade novamente funciona como um traço estereotípicamente atribuído ao demoníaco. Para reforçar seu posicionamento, Blanchard (1993, p. 113) cita Albert Barnes; o teólogo, que viveu no século XIX, defendia que “a característica predominante da música na adoração a Deus é que ela deve ser vocal. Se houver instrumentos, estes devem compor o todo de maneira a serem meros acompanhantes, de forma que o culto se caracteriza pelo cantar”. Blanchard dá sequência aos seus argumentos propondo uma espécie de roteiro para identificar se determinada música é ou não adequada à evangelização. Um dos primeiros passos, de acordo com ele, seria questionar: “Ela [a música] ajuda a ouvir a palavra de Deus com clareza?”. Ao alimentar a dicotomia “transparência da mensagem divina”/ “obscuridade da mensagem demoníaca”, o autor fomenta a interpretação de que o rock jamais poderia alcançar a natureza reivindicada para a evangelização: “Se o volume ou dissonância da música são tais que as palavras já não são ouvidas com clareza, a apresentação toda, então, não passa de um exercício de despropósito” (BLANCHARD, 1993, p. 145-146).

Outra pergunta que deveria ser realizada, de acordo com Blanchard (1993, p. 150), é se “essa música me leva a sondar meu coração ou só a marcar o ritmo com o pé”. O autor defende que os movimentos que mais se “encaixam” com o rock são movimentos sensuais e, portanto, a geração desse tipo de resposta evidenciaria que ele não é uma boa música para o cristão. Com um tom aparentemente condescendente, Blanchard (1993, p. 82) reconhece o potencial atrativo do rock no contexto da evangelização, mas logo contrapõe a instintividade supostamente ligada a esse gosto à natureza espiritual da identificação com o divino:

Todos gostam de música de uma espécie ou outra. Some seu poder de agitar as emoções de seus ouvintes, admita o fato de que a música rock em particular é um tremendo atrativo para os jovens, e a ideia de usá-la no evangelismo se torna óbvia e natural. Acontece que evangelismo não se trata do que é natural; trata daquilo que é espiritual.

As oposições sustentadas pelo pregador logo remetem a estereótipos discursivamente associados ao divino e ao demoníaco. Além de uma comunicação transparente, reivindica-se um caráter espiritual; o “natural”, por seu turno, identifica-se ao anti-*ethos*, pautado por aquilo que é carnal, instintivo e, portanto, alinhado ao sema “animalizado”, que supostamente caracterizaria o demoníaco. Para respaldar as suas afirmações, Blanchard (1993, p. 146) recorre a João Calvino (1509-1564), eminent teólogo francês que afirmava: “Precisamos tomar cuidado para que os nossos ouvidos não prestem mais atenção na música do que as nossas mentes ao significado espiritual das palavras. Canções compostas meramente para agradar ou acariciar os ouvidos são impróprias à majestade da igreja e só podem ser desagradáveis a Deus [...]”. Nessa perspectiva, a sensação física, representada pelos ouvidos, deve ser preterida em favor do que é espiritual; seria

preciso, portanto, “racionalizar” os significados para que não nos deixemos levar pelos instintos, atitude esta que desencadearia a supracitada animalização.

A argumentação de Blanchard contra o emprego do rock na evangelização levanta uma questão mais ampla e de grande importância para a reflexão sobre os processos semióticos que envolvem elementos linguísticos e sonoros. De nossa perspectiva teórica, assumimos que ambos, no processo de produção de sentidos, fundamentam-se em restrições semânticas impostas por um discurso específico e, por isso, jamais podem ser concebidos como “neutros”. No entanto, não parece ser sobre a mesma “neutralidade” que o autor discorre ao justificar suas opiniões:

Se a música é neutra, se consegue dizer qualquer coisa que o ouvinte deseja ouvir, por que há certos tipos de música que são escolhidos como fundo musical em supermercados, aviões ou outros ambientes onde o clima é de tensão? Se a música é neutra, por que o tema musical do filme *Psycho*, de Alfred Hitchcock seria impróprio para ser tocado nas salas de esperas dos consultórios dentários? A razão óbvia é que a música é escolhida para produzir algum efeito; e a razão pela qual ela produz um efeito, é porque ela não é neutra (BLANCHARD, 1993, p. 95).

É importante destacar a já anunciada diferença. Quando um analista do discurso nega a neutralidade, ele o faz porque assume que a configuração material do discurso está sujeita aos posicionamentos que estão em jogo e às condições sócio-históricas de produção. Por sua vez, o pregador preconiza a não neutralidade em função de uma convicção que está longe de se alinhar à perspectiva da Análise do Discurso: para ele, as produções semióticas não são neutras porque a determinação de seus sentidos obedece a um sempre-já-aí, que, diferentemente do conceito de pré-construído (PÊCHEUX, 1997b), não é historicamente determinado, mas transcendentalmente fixado. De acordo com essa linha de raciocínio, a musicalidade do rock afasta-se do “divino” por estar eternamente fadada a engendrar um único e mesmo significado. Adicionar palavras religiosas ou “semirreligiosas” ao rock, para Richard Taylor (apud BLANCHARD, 1993, p. 96), é ineficaz, pois: “O batido ainda mexerá com o sangue dos participantes e dos ouvintes. Palavras são coisas acanhadas. Decibéis e batido são coisas ousadas, capazes de facilmente enterrar a letra debaixo da avalanche do som”. Se o ritmo do rock invariavelmente desperta sensações físicas, além de camuflar qualquer tipo de mensagem, tratar-se-ia de algo “incompatível” com a evangelização; *grosso modo*, não se vislumbraria um alinhamento entre “forma” e “conteúdo”.

Blanchard (1993, p. 110) corrobora a defesa de que existe um suposto padrão musical adequado à adoração divina fazendo referências a passagens bíblicas, que, segundo o pregador, comprovam que Deus não pode ser louvado “de qualquer maneira”:

[...] os salmos formam um hinário para os crentes do Antigo Testamento, com algumas instruções (que fazem parte do texto da Escritura) sendo bastante específicas em detalhar os instrumentos musicais a serem usados. O salmo 4 possui uma observação: “com instrumentos de corda”. O salmo 5 foi feito “para flautas” – presumivelmente para assegurar que a instrumentação se encaixava com a letra. Que “prefácios” fascinantes! Deus não deveria ser adorado de forma desleixada. Havia muito cuidado para se manter um padrão de adoração.

O rock gospel, de acordo com o autor, peca por se apresentar enquanto entretenimento, considerando-se que a mensagem do Evangelho seria provida de seriedade. Blanchard (1993, p. 153) também critica o fato de as bandas gospel reduzirem a mensagem a algo meramente trivial, em favor de uma manifestação musical aparentemente mais atrativa ao público: “Ela atrai mais atenção para os que a apresentam ou para Cristo? Sempre que a música atrai mais atenção aos apresentadores do que a Cristo, algo está errado”; afinal, caso essa possibilidade se efetive, ela representaria a vitória do terreno, do carnal, sobre o espiritual, o divino.

O livro de Blanchard, cujo objetivo principal é alertar os fiéis sobre os perigos do rock como forma de evangelização, faz referências a artistas de *heavy metal* e até mesmo a artistas caracterizados por uma sonoridade relativamente mais “leve”, como os Beatles, por exemplo. À época da primeira edição do livro, 1985, é provável que Blanchard não tenha tido contato com o *death metal*, pois o gênero se encontrava em estado embrionário. Todavia, é possível imaginar o quanto as preocupações do pregador seriam amplificadas caso esse contato tivesse ocorrido. No *death metal* cristão, ele encontraria, para além de uma letra de cunho evangelizador, materiais gráficos em que figuram demônios, fogo e sangue; uma sonoridade extremamente distorcida e, impressionisticamente, ruidosa; uma voz de aparência animalizada e que obscurece as palavras cantadas; letras que exploram a explicitação da violência e da dor; dentre outros elementos.

Em vista da similaridade musical em relação ao *death metal* “tradicional”, optamos por realizar apontamentos acerca de algumas letras de canções do *death metal* cristão. Defendemos que as letras, ao instaurarem um *ethos* específico, possibilitam efeitos de sentido distintos, que concernem, inclusive, aos demais níveis enunciativos, pois a semântica global desse discurso não é a mesma do *death metal* “tradicional” e, portanto, a semelhança entre determinados elementos não pode ser concebida, de forma direta, como identidade de posicionamentos.

A banda norueguesa Extol, sobretudo em seus primeiros álbuns, se vale da sonoridade característica do *death metal* para pregar o Cristianismo. Observemos a letra da canção Superior [1998] – “Superior”:

Behold He comes from the cross/ Where He suffered for our souls/ Behold the King of Life/ Is entering the fields of death// In the dark empire of death/ A light

is shining through the mist/ As the Lord of Life and Death/ Enters the gates of pure evil// By the sight of Him/ The demons are shaking/ And the power of darkness flees/ And death for His feet is slain// Predetermined through the ancient prophesies/ The incarnation of God and His victory/ Over death through purity and holiness/ His name is forever to be praised¹⁷⁶

Embora as entidades louvadas sejam Jesus Cristo e Deus, é relevante observar que há uma peculiar constituição da imagem de enunciador, que não abandona totalmente o caráter de agressividade presente no *death metal* “tradicional”. O Cristo retratado faz tremer os demônios e espanta imediatamente o “poder da escuridão”; uma síntese desse teor agressivo é o verso “and death for His feet is slain”, tendo em vista que a vitória divina aparece associada a uma violenta maneira de matar: *slain*. Ao mesmo tempo que certos ideais cristãos – por exemplo, a morte de Cristo na cruz enquanto forma de salvação da humanidade – são divulgados, a atmosfera criada enfatiza uma topografia sombria: “the dark empire of death”, “the fields of death”, “the gates of pure evil”. Embora Jesus Cristo seja a luz que derrota tal obscuridade, a cenografia instaurada na canção encena um tenebroso e violento combate.

Há canções da banda Extol, como *Reflections of a Broken Soul* [1998] – “Reflexões de uma alma partida” –, em que se relega a um segundo plano o embate entre Deus e o Diabo, e as entidades divinas aparecem como forças que dão suporte a uma mudança de atitude do fiel. O trecho seguinte é representativo: “Look into my mind/ Fragments of what I desired/ In this state I cry/ Father please won’t you show me/ Show me how/ To stop it now/ Cleanse my mind/ Help me find/ Love”¹⁷⁷. Em relação à cronografia instaurada, o segundo verso do excerto, empregando o tempo verbal passado, marca um rompimento entre um corpo desejoso e uma mente purificada, ou em procura da purificação. O que funciona, novamente, é a contraposição entre o espiritual e o carnal, sendo este último aspecto associado ao sema “animalizado”. A própria divisão dos versos, peculiarmente, nos dois últimos – “help me find/ love” –, sugere um caráter hesitante, atribuído a um sujeito enunciador que, por mais que clame pela intervenção divina, encontra-se, ainda, em uma condição limítrofe, representada pela tentativa de vencer a si próprio.

Um dos principais expoentes do *death metal* cristão – e, em certas fases, do *thrash metal* cristão – é a banda australiana Mortification. Julgando pelo nome e pela sonoridade, ela figuraria

¹⁷⁶ Tradução nossa: Eis que Ele vem da cruz/ Onde Ele sofreu por nossas almas/ Eis que o Rei da Vida/ está entrando nos campos da morte// No império obscuro da morte/ Uma luz está brilhando através da névoa/ Enquanto o Senhor da Vida e da Morte/ adentra os portões do puro mal// Pela visão Dele/ os demônios estão tremendo/ E o poder da escuridão foge/ E a morte por Seus pés é massacrante// Predeterminadas através de antigas profecias/ A encarnação de Deus e a Sua vitória/ Acima da morte através da pureza e da santidade/ Seu nome é para sempre ser louvado

¹⁷⁷ Tradução nossa: Examine minha mente/ Fragmentos do que eu desejava/ Nessa condição eu clamo/ Pai, por favor, você não vai me mostrar?/ Mostre-me como/ Parar isso agora/ Purifique minha mente/ Ajude-me a encontrar/ Amor

tranquilamente entre as bandas abordadas em capítulos anteriores. Suas letras, porém, apresentam, assim como no caso da banda Extol, um cunho proselitista: a partir da pregação do Evangelho, tenta-se converter os ouvintes, ou mesmo ratificar suas opções religiosas. A seguir, reproduzimos a letra da canção Turn [1991] – “Volte-se/ Curve-se”:

Death, hell, torment, suffering/ Will overcome you unless you turn to Christ/
 Pain, anguish, endless destruction/ Will overcome you unless you turn to Him//
 Hellish deception, visions of horror/ Will overcome you unless you turn to
 Christ/ Mental mutilation, demonic oppression/ Will overcome you unless you
 turn to Him// Death, hell, torment, suffering/ Will overcome you unless you turn
 to Christ/ Pain anguish, endless destruction/ Will overcome you unless you turn
 to Him/ Hellish deception, visions of horror/ Will overcome you unless you turn
 to Christ// Mental mutilation, demonic oppression/ Will overcome you unless
 you turn to Him// So turn to Him¹⁷⁸

Apesar de o poder de Cristo ser exaltado e de a conversão ser concebida como a única solução para uma vida de sofrimento, não podemos negar o significativo efeito provocado pelas palavras e expressões de cunho negativo: death, hell, torment, suffering, pain, anguish, endless destruction, mental mutilation, demonic oppression, hellish deception, visions of horror; elas, em conjunto, produzem certa agressividade, o que reforça o pertencimento paradoxal do *death metal* cristão: por mais que as letras se filiem a certos dogmas religiosos, o *ethos* construído nas canções está longe de ser o de uma imagem “angelical”. Essa constituição singular é corroborada pelo tom ameaçador que reveste toda a canção – algo de muito ruim acontecerá a menos que o indivíduo se converta a Cristo – e é sintetizado ao final com a conclusão injuntiva: “So turn to Him”. Diante de cenografias que exploram o louvor, podemos afirmar também que a específica disposição dos versos e a repetição de um refrão a cada sentença distinta remontam, de certa maneira, aos salmos responsoriais, prática litúrgica em que os fiéis complementam a leitura, recursivamente, com um conjunto de sentenças predeterminadas.

Do mesmo modo que o *death metal* “tradicional” legitima, em sua prática discursiva, um conjunto de referências intertextuais legítimas – literatura de horror, filosofias niilistas, relatos de psicopatas etc. –, enquanto elemento da semântica global, o *death metal* cristão elege, como se poderia prever, a Bíblia como fonte validada. Nos encartes dos álbuns desse gênero, é comum

¹⁷⁸ Morte, inferno, tormento, sofrimento/ Irão superá-lo ao menos que você se volte para Cristo/ Dor, angústia, destruição sem fim/ Irão superá-lo ao menos que você se volte para Ele// Decepção infernal, visões de horror/ Irão superá-lo ao menos que você se curve a Cristo/ Mutilação mental, opressão demoníaca/ Irão superá-lo ao menos que você se volte para Ele// Morte, inferno, tormento, sofrimento/ Irão superá-lo ao menos que você se volte para Cristo/ Dor, angústia, destruição sem fim/ Irão superá-lo ao menos que você se volte para Ele// Decepção infernal, visões de horror/ Irão superá-lo ao menos que você se volte para Cristo/ Mutilação mental, opressão demoníaca/ Irão superá-lo ao menos que você se volte para Ele// Então se volte para Ele.

encontrarmos referências a passagens bíblicas – geralmente no início ou no final das letras das canções –, funcionando como uma espécie de embasamento para cada produção lírica. Until the End [1991] – “Até o fim” –, da banda Mortification, se vale desse recurso:

As I await my time/ I assume the responsibility/ With my heart in Christ/ His direction is revealed to me// He gives me eyes to see/ Real life reality/ Living day by day/ Along His chosen way// I used to follow idols/ Things upon the earth/ They added up to my selfishness/ I learned that Christ must be first// Spiritual maturity is what we require/ Eternity proceeds our death resist the rebels desire/ You need to make a stand/ Get on your knees and pray/ Turn from your selfish past/ Put your pride away/ Seek God with all your heart/ Listen to His voice/ Satan has denied the truth/ You must make a choice// To take your life away from Christ/ What's it really worth/ To exit from eternal life/ And die upon the earth/ [Luke 8:1-15] [Ephesians 4:12-16] [Hebrews 5:11-14] [Deuteronomy 30:19] [James 1:2-18] [Joshua 24:15] [Hebrews 6:4-6] [I Peter 5:8-9]¹⁷⁹

A letra da canção se vale de uma cenografia de depoimento, da qual se pode depreender a proposição de um exemplo a ser seguido. O enunciador se refere ao passado com rejeição: o costume de seguir ídolos, por ser uma prática fundamentalmente “terrena”, é negado por ser fruto de um egoísmo. O falar sobre si logo dá lugar à interpelação de um enunciatário na tentativa de intervir sobre as suas convicções. O tom é incisivamente imediatista e alarmante; é preciso que o enunciatário se converta o mais rápido possível: “You need to make a stand”; “You must make a choice”. Em outros momentos, a aparente possibilidade de escolha é suprimida em favor de uma modalidade deôntica, representada pela imposição propriamente dita: “Get on your knees and pray”. A estrofe final da letra se caracteriza pelo tom de amedrontamento, embora mais contido em relação à canção anteriormente abordada: a pessoa que não aceita Cristo restringe sua morte a algo terreno, abdicando da vida eterna.

A canção Lymphosarcoma [1992] – “Linfossarcoma” –, também do Mortification, é digna de destaque, tendo em vista que explora um elemento semelhante ao que muitas bandas de *death metal* “tradicional” exploram: a explicitação do repulsivo. O título da canção remonta, se considerarmos o funcionamento de uma intertextualidade externa, à abordagem peculiar realizada por bandas como o Carcass, que se vale de terminologias anatômicas e médicas para produzir, a

¹⁷⁹ Tradução nossa: Enquanto eu aguardo meu tempo/ Eu assumo a responsabilidade/ Com meu coração em Cristo/ Sua direção é revelada para mim// Ele me dá olhos para ver/ A vida real, realidade/ Vivendo dia a dia/ Ao longo de Seu caminho escolhido// Eu costumava seguir ídolos/ Coisas terrenas/ Elas somavam ao meu egoísmo/ Eu aprendi que Cristo deve estar em primeiro lugar// Maturidade espiritual é o que requeremos/ A eternidade prossegue, nossas mortes resistem ao desejo dos rebeldes/ Você precisa tomar uma posição/ Ajoelhe-se e reze/ Abandone seu passado egoísta/ Jogue seu orgulho fora/ Busque Deus com todo seu coração/ Ouça a Sua voz/ Satã negou a verdade/ Você dever fazer uma escolha// Levar embora sua vida de Cristo/ Em que isso vale a pena?/ Sair da vida eterna/ E morrer sobre a Terra.

partir de determinada disposição, o efeito de repugnância. Observemos um trecho dessa canção: “Kills immunity/ Rapes the blood and bone of humanity/ Being a living corpse/ Grey and scaly skin/ Haunted human ghost// Lymphosarcoma/ God extracted you/ Lymphosarcoma/ Never to return”¹⁸⁰. O que mais nos chama a atenção, nos versos citados, é a alternância de referências; a primeira estrofe poderia ser encontrada, por exemplo, em uma letra do Cannibal Corpse ou do Carcass, enquanto a segunda estrofe insere a questão dos milagres alcançados a partir da graça divina. No *death metal* cristão, portanto, a temática *gore* é apenas um prelúdio para a cura, para mais uma demonstração do poder de Deus. Isso não significa dizer que o *gore* não constitua, em parte, o *ethos* associado a esse gênero; trata-se de uma das maneiras de estabelecer diálogo com o *death metal* propriamente dito, que, no interior do campo discursivo artístico musical, lhe confere parcela importante de sua configuração estilística.

No Brasil, a banda Antidemon é a principal representante do *death metal* cristão, com uma sonoridade que também se aproxima do que se conhece, no âmbito do metal extremo, como *grindcore*. Um *ethos* semelhante ao que pode ser observado nas canções do Mortification se faz presente em letras de canções como Demonicídio [1999], além de outros elementos já destacados; por exemplo, a referência a uma fonte intertextual legítima para esse discurso:

[Ef. 6:11-13/ Ap 12:7-12 / Lc. 10:18,19] Servos de Deus/ Guerreiros do Altíssimo/ Soberanos Inflamados/ De um poder sobrenatural/ Sentem na pele a aproximação/ Do reino das trevas/ A batalha começou// Chuvas de fogo sem parar/ Agonia, o massacre triunfal// Servos de Deus se posicionam/ O veredicto, a ordem é mortal// Principados, potestades/ Dominadores das trevas/ Ordenamos em nome do Rei/ O Rei dos Reis, Jesus!// Acorrentados, são inativos/ Impossibilitados, são derrotados/ Vão para o abismo, para o inferno/ Para onde for determinado// Eles tentam, mas não podem se estabelecer/ O poder é maior soberano vem de Deus// Cruzam-se espadas de anjos e demônios/ Valentes e rebeldes é a guerra do poder// Servos de Deus/ Em nome de Deus

Embora o tema central seja o triunfo de Deus, tem-se como pano de fundo uma batalha extremamente violenta, que remonta mais ao Deus do Antigo Testamento que à entidade divina geralmente construída pelo Catolicismo, por exemplo, na contemporaneidade: bondosa e afável. O Deus representado pela canção é capaz de promover um “massacre” ou “guerra do poder” a fim de alcançar o seu triunfo; tudo isso em uma topografia caracterizada por chuvas de fogo, agonia e espadas que se cruzam. Diferentemente de algumas canções anteriormente abordadas, a figura do outro não aparece como um alvo de conversão, de evangelização, mas como um adversário a ser

¹⁸⁰ Tradução nossa: Mata a imunidade/ Violenta o sangue e os ossos da humanidade/ Sendo um cadáver vivo/ Uma pele cinzenta e escamada/ Fantasma humano assustado// Linfossarcoma/ Deus o extraiu/ Linfossarcoma/ Para nunca mais voltar.

enfrentado, um inimigo já declarado: são os “acorrentados” e os “impossibilitados”, com destino traçado ao abismo, ao inferno. O verso “eles tentam, mas não podem se estabelecer” sintetiza tal perspectiva, na medida em que o outro é retratado como aprisionado à sua condição e, portanto, apto a ser destruído. Esse tom de agressividade não é uma exclusividade das letras das canções, no âmbito do *death metal* cristão. Certos materiais gráficos, como a capa do álbum *Satanichaos*, abaixo reproduzida, são elementos que corroboram a constituição do *ethos*. Na imagem, o próprio Diabo é empalado em um pentagrama invertido, em possível analogia à crucificação de Cristo, produzindo uma espécie de contra-ataque a representações depreciadoras das entidades divinas nos materiais gráficos do metal extremo.



Imagen 21: Capa do álbum *Satanichaos* [2009], da banda Antidemon

Na canção Carniça [1999], também da banda Antidemon, emergem alguns elementos regulares, conforme temos assinalado neste capítulo: “[Mt 23:27 / Jo 10:10] Carniça!/ Urubus anseiam/ Por carniça// Carniça humana/ Degenerada/ Pelo pecado/ E pelo mal// Não sobrará nada/ Alma penada/ Vem pra Cristo/ Ou então sofrerás/ Sepultado vivo// Arrependei-vos/ Regenerai-vos// Só Cristo pode transformar sua vida/ De carniça eterna/ Pra uma eterna vida”. Assim como na canção Lymphosarcoma, parte-se de imagens repulsivas, como o anseio de urubus por carniça humana, a fim de se propor a salvação divina, em um tom ameaçador: ou se escolhe por uma vida com Cristo, ou as consequências serão pavorosas. A ênfase na “carniça”, enquanto representante do indivíduo “desvirtuado”, remete também à oposição entre o carnal e o espiritual: uma “eterna vida” se contrapõe, ao final da letra, a uma “carniça eterna”. Outro aspecto digno de destaque é a

referência ao enunciatário a partir de construções com a segunda pessoa, tanto do singular – “sofrerás” –, quanto do plural – “regenerai-vos”; tal recurso, que se vale de elementos linguísticos empregados em contextos bastante restritos, sobretudo em relação ao “vós”, ajuda a delinear uma atmosfera de formalidade e solenidade, característica de ambientes em que a prática religiosa se desenvolve; vale salientar que referências posteriores, como “sua vida”, voltam a empregar a mais usual terceira pessoa.

A cena de fala de depoimento, em que se narra um passado obscuro e o despertar para o “caminho da salvação”, também é um recurso empregado pela banda Antidemon, como na letra da canção Dropa [1999]:

[Jo 8:36] Eu era um sofredor, andava a penar/ A vida tão vazia, alegria a mendigar/ De dia eu fumava um baseado pra tentar/ Esquecer a solidão que insistia a rodear// A noite era vazia/ um tormento sem igual/ Visões a me assolar, o diabo a avistar/ O futuro era incerto, a droga me trazia/ uma tristeza tão profunda/ a morte eu queria// Dropa!// Num lugar ouvi falar/ que pra mim tinha saída/ Só bastava eu aceitar/ o perdão pra minha vida/ Pois alguém levou na cruz/ as tristezas da minha vida/ Das drogas me tirou/ hoje tenho nova vida!// Vida é Jesus!

Ao leremos os versos acima, a impressão é a de que estamos diante de uma reunião de narcóticos anônimos ou de um testemunho, gênero comum em igrejas evangélicas. Assim como em outras canções que se valem de cenografias semelhantes, a grande ruptura, que estabelece a “virada espiritual” do enunciador, é marcada pela constituição de uma cronografia, instaurada, sobretudo, pelos tempos verbais. É somente na última estrofe que o presente começa a emergir e a apontar para uma “nova vida”; as estrofes anteriores, por outro lado, apresentam ao enunciatário um *ethos* angustiado, depressivo e declaradamente vazio, mas que, ainda assim, tentava resistir e dar continuidade a uma vida, segundo certo ponto de vista, pecaminosa: “de dia eu fumava um baseado para tentar esquecer a solidão que insistia a rodear”. Na quinta linha da citação, o verso “Dropa!”, diante dessa atmosfera, soa ambíguo, visto que pode ser lido como uma interjeição, resultante de uma revolta em relação a essa fase angustiante, ou como o próprio substantivo que dá título à canção. Em comparação com Carniça, canção em que alguns versos recorrem a certa aparência de formalidade, a linguagem empregada em Dropa é bastante simples e, tal como na oralidade, repleta de repetições (a palavra “vida”, na última estrofe). Não se trata mais da fala do evangelizador, mas sim da enunciação imaginariamente associada a uma “pessoa comum/ do povo”, suscetível de se identificar com um amplo público.

No *death metal* cristão, observa-se com regularidade – outro exemplo aqui citado é o da canção “Until the End”, da banda Mortification – a produção de uma cenografia de redenção.

Nela, cronografia e topografia constroem um cenário de tormento, perdição e miséria, decorrente da condição daquele que não aceita Cristo: “A noite era vazia [...] / o diabo a avistar”. A peculiar constituição desse passado precede uma “dêixis de solução”, isto é, as coordenadas espaciais e temporais que apresentam ao enunciatário o caminho da redenção: “*Num lugar ouvi falar/ que pra mim tinha saída*”, “*Hoje tenho nova vida*” [grifos nossos].

Além da argumentação pelo exemplo, em que se sugere a imitação da atitude de algum indivíduo, como ocorre na letra de Drogas, encontra-se a argumentação pelo antímodelo na letra da canção O Que Era Ruim Ficou Pior [2009], da mesma banda:

Vou contar-lhes a história/ De um jovem muito triste/ Ele não tinha vida/ Só a morte esperava// Cheio de tristeza/ No futuro não pensava/ Cansado de sofrer/ De um prédio se jogou// O que era ruim ficou pior/ Pois além do corpo perdeu-se a alma// A única saída era clamar a Deus/ Mas ele não quis, preferiu satã// Tormento/ Se instaura/ Pavores/ Dominam// O inferno/ Recebe/ Aos que a morte/ Preferem [Romanos 6:23] [Provérbios 11:19]

Essa canção, por seu turno, apresenta um enunciador que, em vez de voltar-se para si, narra a história de uma alma “perdida”. É relevante destacar que o primeiro verso, “Vou contar-lhes a história”, desencadeia certa divisão entre o tempo da enunciação, no qual o evangelizador entra em contato com o seu público, e o tempo da narrativa propriamente dita; tal configuração sugere a apreensão da história narrada como um recurso auxiliar: o que realmente está em jogo é a conversão de um eventual enunciatário que se identifique ao personagem da narrativa. Ao assumir que as mazelas da vida terrena não podem desestabilizar ou obstruir a crença em Deus, o sujeito enunciador novamente opera com a oposição entre o carnal e o espiritual: com o suicídio, perder-se-ia, além do corpo, a alma, que, segundo essa perspectiva, é o mais importante a ser cultivado.

Em nossa fundamentação teórica, discorremos acerca do conceito de polêmica como interincompreensão, desenvolvido por Maingueneau (2008a). Um posicionamento, ao reivindicar determinados semas, submete-os a um específico sistema de restrições semânticas, que opera a partir de uma interpretabilidade “legítima”. Outros posicionamentos de um mesmo campo só podem interpretar tais semas por meio de simulacros, tendo em vista que a base para a atribuição de sentido deriva de seus próprios sistemas de restrição. Embora não possamos dizer, ao menos a princípio, que o *death metal* “tradicional” e o *death metal* cristão disputam espaço em um mesmo campo discursivo – uma vez o que o último tem como função primordial a pregação religiosa –, o modo de construir esse confronto, por parte do *death metal* cristão, é bastante peculiar: estabelece certa aliança, observável no “nível da expressão” (intertextualidade), com o *death metal* “tradicional”, ao mesmo tempo, entretanto, que rivaliza com ele, na medida em que disputa

seu público, querendo convertê-lo ao cristianismo. Dessa forma, apesar da problemática definição relativa à “localização” dos discursos em questão, em campos discursivos específicos, é possível cogitar a existência de um espaço discursivo, no qual o *death metal* cristão disputa “fiéis”, por assim dizer, com o *death metal* “tradicional”. Já assumimos, em outras partes deste trabalho, que o *death metal*, mesmo com a recorrência de temáticas anticristãs, consiste em um discurso do campo artístico-musical. Não obstante, ele parece ser interpretado pelo *death metal* cristão como seu rival mais direto, visto que representaria, sobretudo no meio da música, a ausência da religião cristã. Admitida a plausibilidade dessa hipótese, estaríamos diante de um funcionamento bastante singular: um discurso que interpreta o seu “outro” sob a forma de simulacro porque atribui a ele certa “localização” em um campo discursivo. Dito de outra forma, na perspectiva do *death metal* cristão, o *death metal* “tradicional” acaba se constituindo enquanto um adversário propriamente religioso, pois é com ele que se edifica uma disputa por adeptos.

Levando em consideração essas reflexões, torna-se possível verificar uma configuração interdiscursiva própria de discursos em polêmica. O sema “animalização”, ou de aproximação de uma naturalidade instintiva, por exemplo, é interpretado de forma positiva, na vertente não cristã do *death metal*, enquanto um símbolo de liberdade que confere ao enunciador sua “essência humana”. O *death metal* cristão, por sua vez, lendo a animalização como caminho pecaminoso, interpreta-a justamente como afastamento da “essência humana”. Nota-se, assim, que um mesmo elemento é, em dois posicionamentos discursivos, interpretado de maneiras diferentes e, nesse caso em específico, opostas. De um lado, a animalização aproxima-se da identidade humana; de outro, ela representa a alteridade em relação a essa mesma identidade e, por consequência, uma aproximação do irracional e instintivo.

Algo análogo ocorre com o tom de agressividade, presente tanto no *ethos* do *death metal* “tradicional”, quanto no *ethos* do enunciador do *death metal* cristão. Tendo em vista que estamos abordando posicionamentos distintos, não é possível afirmar, em conformidade com o quadro teórico ao qual nos filiamos, que a coincidente presença de certo tom é indicadora de um mesmo sentido, inalterável e a-histórico. Enquanto a agressividade do *death metal* “tradicional” está relacionada, de acordo com a semântica global desse discurso, à liberação de emoções, tida como fruto da naturalidade humana e da reivindicada ausência de repressão religiosa, o tom agressivo, no *death metal* cristão, associa-se à ideia de punição, isto é, a um modo de evangelização que não abdica de um tom ameaçador e, de certa maneira, impositivo.

É válido ressaltar que a constituição do *death metal* cristão não equivale à transposição do “conteúdo” da ideologia cristã para uma suposta “nova forma de expressão”. Defendemos que enunciado e modo de enunciação são inseparáveis na delimitação de um discurso. Em outras

palavras, os discursos, a partir de suas singularidades, não podem oferecer independência nem a uma “forma”, nem a um “conteúdo”. O *death metal* cristão desenvolve-se como discurso de um campo definido, o religioso; portanto, o seu “outro” não é o *death metal* enquanto mera expressão artística – com a qual inclusive estabelece relações de intertextualidade –, e sim o *death metal* lido como a própria ausência da religião.

*

No decorrer deste capítulo, consideramos o *death metal* cristão como um discurso do campo religioso e não do campo artístico-musical. Tendo em vista que se trata de uma questão complexa e com grande tendência a dividir opiniões, optamos por justificar, nessa parte final do capítulo, a asserção de que o *death metal* cristão integra o campo religioso. Tal justificativa apoia-se não meramente na análise dos enunciados, mas na consideração da prática discursiva como um todo.

Citemos o exemplo da banda Antidemon, principal expoente do *death metal* cristão no Brasil: líder da banda, o baixista e vocalista Antônio Carlos Batista, é pastor e foi fundador da comunidade evangélica Zadoque (“retidão”, em hebraico), atualmente denominada Crash Church Underground Ministry, com sede em São Paulo e filiais em outras cidades brasileiras. De acordo com a página virtual da Crash Church, há reuniões de oração na sede às quintas-feiras, *shows* de música *underground* aos sábados e, aos domingos, as reuniões principais, que contam com “som, palavra e comunhão entre irmãos”¹⁸¹. É nesse contexto que surgem festivais de música, como o *Crash Mosh Fest*, e que bandas se reúnem, sempre com o ideal precípua de pregar a palavra de Deus. A função social da instituição é apresentada, conforme podemos observar a seguir, na seção “Quem Somos” da supracitada página virtual:

A Crash Church é um grupo cristão que tem como objetivo levar uma mensagem de esperança às pessoas nestes dias tão conturbados. Principalmente àqueles que são rejeitados em outras igrejas, pela sociedade e até pela família devido ao seu gosto musical, às roupas que usam ou por terem tatuagens e piercings. Geralmente são jovens que, em busca de uma identidade, acabam envolvidos nas tribos urbanas – headbangers, góticos, rappers, motoqueiros, straight edges e outras.

Esse funcionamento não é exclusivo da Crash Church; a igreja evangélica Renascer em Cristo tem um ministério denominado Christian Metal Force, existente, segundo Costa (2014),

¹⁸¹ Disponível em: www.crashchurch.com. Acesso em 10 fev. 2017

desde o começo da década de 1990. Vejamos, em um material de divulgação publicado na página virtual *igospel.org*¹⁸², como essa organização se descreve:

O CMF, Christian Metal Force é um ministério evangelístico da igreja Renascer em Cristo, que tem como objetivo principal alcançar jovens do meio underground (headbangers, punks, skatistas, góticos etc.). Independente de camadas e facções, gostos musicais ou ideologias, o CMF tem como “alvo” o underground em sua totalidade. A proposta da visão Renascer não é enquadrar ninguém a estereótipos e parâmetros tidos como normais perante a sociedade, mesmo porque a preocupação principal é com a essência e não com a aparência. A ideia é integrar os jovens sem que eles tenham que abrir mão de seus estilos e particularidades. Para esse alcance ser efetivo, são utilizados meios específicos, tais como estratégias visuais, shows, igrejas, casas seculares, espaços do gênero, bandas de diversos estilos, literatura apropriada e envolvimento com o público alvo dentro de um parâmetro cristão, assim como o apóstolo Paulo relata em I Coríntios 9:22 “*Fiz-me fraco para com os fracos, para ganhar os fracos. Fiz-me tudo para com todos, com o fim de, por todos os meios chegar a salvar alguns*”.

Antes de ser propriamente uma cena musical, o Christian Metal Force declara-se como um ministério evangelístico. Os shows, inclusive, são concebidos como “meios específicos” para o “alcance efetivo” dos jovens, fiéis e potenciais fiéis. Tanto no Christian Metal Force, quanto na Crash Church, a música é parte de uma atividade discursiva mais ampla, que envolve orações, testemunhos, leituras bíblicas etc. É possível supor que a inclusão de gêneros musicais como o *death metal* no interior de práticas discursivas do campo religioso reverbera uma tentativa de abertura e de atualização da Igreja Cristã, incentivada, no âmbito do catolicismo, principalmente a partir do Concílio Vaticano II, ocorrido na década de 1960.

Embora tenhamos abordado até aqui instituições e bandas evangélicas, a inserção do *heavy metal* e de seus subgêneros no catolicismo parece se constituir, em alguns aspectos, de modo semelhante. Existem festivais, como o Hallel, que possibilitam (e incentivam) a presença de grupos musicais de *rock*. Ademais, bandas católicas, como o Ceremonya e Eterna, apresentam-se com um propósito evangelizador em primeiro plano e/ou com filiação a determinada instituição de cunho religioso, como podemos observar nos excertos abaixo, extraídos de seus respectivos *sites* oficiais:

O Ceremonya é formado por Danilo Lopes (bateria/vocal), Nei Medeiros (teclado/ backing), Gustavo Dübbern (guitarra/backing/violão), Régis Costa

¹⁸² Disponível em <http://www.igospel.org.br/br/noticia.php?m=244C04A368D9FF797D2704DD85868D12A91DA5DE>. Acesso em 10 fev. de 2017

(baixo) e Eduardo Zanchi (guitarra/violão/backing). O ministério existe há cerca de dez anos [...] ¹⁸³.

Em 1995, dentro da Igreja Católica Apostólica Romana, numa comunidade terapêutica chamada CCEV (Comunidade Casa Esperança e Vida), teve origem a banda Refúgio [antigo nome da banda Eterna]. Com o intuito de evangelizar e prevenir as drogas e o álcool, esta banda, que era formada por Rita Frade, Vera Frade, Alexandre Emanuel Cláudio e Maurício Cailet, em 1996, lançou uma fita cassete denominada “Alguém Fundamental”. Esta obra fez com que o trabalho da banda através da CCEV fosse divulgado e conhecido em toda a Igreja [...] ¹⁸⁴.

No trecho em que se descreve a formação do Ceremonya, a referenciação anafórica que se estabelece entre o nome da banda e a expressão “o ministério” dá indícios sobre o modo como esse grupo concebe sua função social; trata-se de uma banda, mas também de um ministério, uma organização a serviço da pregação da palavra de Deus. A biografia da banda Eterna, por sua vez, inicia-se com expressões que associam sua emergência a determinadas filiações institucionais. O intuito também é abertamente apresentado: “evangelizar e prevenir as drogas e o álcool”. Destaca-se ainda que a fita cassete lançada em 1996 circula, a princípio, em um espaço institucional bem delimitado, a Igreja.

Os exemplos citados nesses breves apontamentos reforçam nossa tese de que o *death metal* cristão constitui-se, primordialmente, como prática discursiva do campo religioso. Isso não significa afirmar que todas as bandas de metal extremo que se filiam à ideologia cristã nascem no interior de igrejas específicas. No entanto, é possível observar um funcionamento sistemático segundo o qual esse tipo de música se integra a outras práticas religiosas, como um dentre os vários “meios” possíveis de evangelização. Em conformidade com o quadro teórico proposto por Maingueneau (2008a), a inserção simultânea de um discurso em dois campos diferentes – o religioso e o artístico-musical, por exemplo – não parece constituir uma hipótese plausível, visto que cada campo estabelece uma concorrência entre discursos com funções sociais equivalentes. Um discurso como o *death metal* cristão impõe uma complexa tarefa ao analista com relação à localização em campos discursivos. Guiando-se, porém, pela identificação de uma função primordial, a pregação da palavra de Deus, foi possível atribuirmos um “lugar” a tal discurso: seus alvos são os potenciais fiéis, sua “missão” é essencialmente salvacionista.

¹⁸³ Disponível em: <http://www.ceremonya.com.br/banda.html>. Acesso em 10 fev. 2017.

¹⁸⁴ Disponível em: <http://www.eterna.com.br/biografia/>. Acesso em 10 fev. 2017.

CONCLUSÃO

Ao optarmos por uma configuração em que os capítulos voltados à análise sucedem um capítulo acerca da constituição histórica de um objeto discursivo – o “demoníaco” –, não temos a intenção de propor que a implicação entre o *ethos* construído nas canções e os estereótipos que circulam na sociedade seja unilateral, isto é, como se o texto meramente refletisse suas condições de produção, por assim dizer. As cenografias instauradas por cada canção, aliadas às regularidades relativas ao *ethos*, fundam um universo significativo que, à sua maneira, também gera a produção de efeitos de sentido, legitimando determinados estereótipos. Vale salientar que, de acordo com Maingueneau (2013, p. 73), “o discurso não resulta da associação contingente entre um ‘fundo’ e uma ‘forma’; é um acontecimento inscrito em uma configuração sócio-histórica e não se pode dissociar a organização de seus conteúdos e o modo de legitimação de sua cena discursiva”. No caso de nosso objeto de pesquisa, trata-se de reforçar que a “escolha” de um específico modo de enunciação não é arbitrária, tendo em vista que sofre coerções discursivas que delineiam sentidos a serem produzidos. Tal associação tampouco é universal: sustentar que o modo de enunciação alinha-se intrinsecamente a determinado posicionamento discursivo simplificaria demasiadamente o funcionamento do sistema de restrições semânticas em questão, na medida em que suprimiria sua dimensão histórica.

Ao traçarmos um panorama sobre a constituição do “demoníaco” enquanto estereótipo, foi possível observar que tal representação se desenvolve em contraposição a outra representação imaginária estereotipada: referente àquilo que se considera “divino”, sobretudo do ponto de vista do Cristianismo. Por isso, os traços que fundamentam o estereótipo em estudo, ao mesmo tempo que se cristalizam como constituintes do “demoníaco”, contrapõem-se tradicionalmente a uma representação alinhada ao que se concebe como “divino”. Faz-se a ressalva de que não estamos nos referindo, neste momento, a temas reivindicados e rejeitados por um ou outro posicionamento discursivo – o que engendraria um funcionamento de simulacro semelhante ao que Maingueneau (2008a) apresenta com relação ao jansenismo e ao humanismo devoto –, e sim a traços que são historicamente relacionados a representações estereotipadas de objetos do discurso. Assim, uma mesma formação discursiva – a que emerge em textos bíblicos cristãos, por exemplo – pode sustentar ambas as representações em questão e, mais do que isso, estabelecer parâmetros gerais segundo os quais a contraposição entre elas se configura. É nessa perspectiva, relativa à produção histórica do estereótipo, que devemos apreender as dicotomias a seguir apresentadas. À esquerda, estão os traços caracterizadores da representação do “demoníaco” em nossa cultura, e, à direita, os

pares aos quais cada um dos traços se contrapõem, definindo um ponto de coerência importante – do ponto de vista da constituição imaginária – ao funcionamento dessa representação:

obscuridade x transparência
 animalização x racionalidade
 polifonia x monofonia
 equipotência x hierarquia
 indistinção de formas x uniformidade
 caos/desordem x ordem
 distorção x limpidez/nitidez

Quando se assume que o discurso do *death metal* se vale do estereótipo do “demoníaco” enquanto elemento caracterizador do *ethos* que lhe é específico, o sistema de restrições semânticas que fundamenta suas produções deve ser explorado a partir desse atravessamento constitutivo, conforme nossas análises objetivaram mostrar. Nesse caso, sim, podemos nos referir aos semas reivindicados e rejeitados por um posicionamento discursivo, o que envolve uma leitura peculiar desses mesmos semas, bem como uma interpretação do outro a partir de simulacros.

Tendo em vista que a transgressão é fundamental na constituição do discurso em análise, podemos, em nossa sistematização, incluí-la como uma operação que se aplica a alguns eixos semânticos primitivos, resultando em semas reivindicados e rejeitados pelo discurso, conforme o quadro a seguir:

Operação de Transgressão ↓			
Eixos primitivos	Semas Reivindicados	Semas Rejeitados	
Corpo	+ animalização	- humanização	
Razão	+ irracionalidade	- racionalidade	
Comportamento	+ monstruosidade	- normalidade	
Comunicação	+ obscuridade	- transparência	
Postura Social	+ agressividade	- conformismo ¹⁸⁵	
Difusão	+ underground	- popularidade	
Universalidade	+ individualidade	- massificação	

¹⁸⁵ Em relação ao socialmente aceito, a uma ordem hegemônica.

Um aspecto que gostaríamos de esclarecer, com relação ao modo de abordagem do *corpus*, é que, ao efetuarmos a análise de várias canções e de práticas a elas relacionadas, não estamos assumimos que somente a *somatória* de todas as análises possibilitaria chegarmos ao quadro exposto. Teria também sido possível que a análise de um único texto possibilitesse chegar a todas – ou quase todas, em maior ou menor grau – as relações semânticas que compõem o sistema de restrições característico do discurso do *death metal*, tendo em vista que, em tese, o texto, alinhado à formação discursiva, exploraria sistematicamente os semas reivindicados e rejeitados por ela. A decisão por analisar diversas canções e variados materiais relacionados à prática discursiva do *death metal* se deu em função de um de nossos propósitos de pesquisa: demonstrar que há, efetivamente, regularidade na exploração semântica e que tal regularidade nos permite atestar a identidade de um discurso, ajudando a legitimar, inclusive, um quadro como o que acabamos de expor.

Como sabemos, um sistema de restrições não funciona isoladamente no interior de um campo discursivo, sendo necessário, portanto, destacar as suas propriedades interdiscursivas. Em primeiro lugar, não se pode afirmar que o “outro” do *death metal* seja propriamente um discurso do campo religioso, visto que suas produções se localizam em um campo diferente, o artístico-musical. Entretanto, é possível admitir que a postura de enfrentamento com relação às religiões judaico-cristãs – um dos mecanismos de que o *death metal* se vale para, a nosso ver, encenar de si/para si uma natureza atópica – seja constitutiva/decorra de alguns dos pares assinalados. Por exemplo, ao reivindicar o sema “animalização”, a leitura positiva que dele se faz diverge das representações cristãs acerca do que seria uma essência “humana”. No universo de sentido instaurado pelo *death metal*, o homem se aproxima de sua essência não quando se afasta do caráter animalizado, e sim quando deixa seus instintos comandarem seus atos, sem coerções de cunho religioso. A interpretação acerca do que é “humanizado” não é, pois, unívoca. O *death metal* leria o “humanizado” das religiões cristãs, de certa forma, como “reprimido”, “submisso”. Algo semelhante ocorre com relação à racionalidade, enquanto sema rejeitado por esse discurso: a interpretação não seria a de um “controle de si”, mas sim a de uma “prisão da mente”, um controle que é imposto do exterior (por uma religião).

Discutimos, durante os capítulos de análise, sobre um possível “outro” do *death metal*, localizado, esse sim, no campo artístico-musical: o *mainstream*, isto é, as produções que ganham maior projeção midiática. Nessa perspectiva, tanto o modo de enunciação “demoníaco”, quanto a encenação de si/para si de um estatuto atópico servem ao propósito de afrontar a música que tem lugar nos principais meios de divulgação. Para o discurso do *death metal*, ser *underground* é interpretado como autenticidade artística, e ser “popular”, contrariamente, é interpretado como

inautêntico, porque cooptado pelo *mainstream*. A não univocidade da interpretação dos semas é um pressuposto que se fortalece, na medida em que outros discursos do mesmo campo podem ler a “popularidade”, sema rejeitado pelo *death metal*, como “sucesso” e, inclusive, como “auge artístico”.

Considerando que o *death metal* estabelece uma relação polêmica com o *mainstream* – e não com algum discurso do campo religioso –, podemos dizer que o embate com o Cristianismo funciona como recurso da cenografia para instaurar a aparência de uma enunciação atópica; e é justamente por parecer atópico que esse discurso afronta o *mainstream*. O fundamental, portanto, é encenar uma transgressão que possa garantir o semblante de uma fala interdita. Nesse sentido, confrontar a religião cristã é apenas um dentre outros recursos da cenografia, como a violência explícita, a asquerosidade de um ser em decomposição, a perversidade sexual; ou seja, de um modo ou de outro, o *death metal* se empenha para garantir o maior afastamento possível de uma música passível de popularização, o que não significa dizer que as bandas não almejam a difusão de sua música. O que está em jogo, na verdade, é a construção da imagem de uma música impopularizável, que, por isso mesmo, agride o *mainstream*.

Dessa perspectiva, o sema “individualidade”, enquanto sema reivindicado pelo *death metal*, relaciona-se com a encenação do enfrentamento ao Cristianismo: o eu, liberto de quaisquer amarras religiosas, deve ser soberano. Trata-se de uma encenação, uma vez que, no campo artístico-musical, o sema “individualidade” contrapõe-se à massificação midiática – ouvir o que a mídia “impõe” é afastar-se de uma autenticidade relativa não apenas ao que se idealiza como verdadeira arte, mas também associada a uma suposta autonomia na formação dos gostos individuais.

No que concerne aos posicionamentos discursivos, é necessário que esclareçamos uma alternância recorrente durante as análises: entre as expressões “*death metal*” e “*metal extremo*”. O leitor desta tese poderia, com razão, questionar: tal alternância não implicaria uma diferenciação entre posicionamentos discursivos e, consequentemente, dois distintos sistemas de restrições semânticas? Quando empregamos a expressão “*metal extremo*”, tivemos o intuito de não julgar determinado aspecto como exclusivo do *death metal*, pois, em alguns casos, tratava-se de um elemento compartilhado com o *black metal* ou com o *thrash metal*, por exemplo. Por outro lado, isso não significaria concluir que existem discursos e “subdiscursos”, ou seja, o *heavy metal*, enquanto posicionamento discursivo, abarca o metal extremo, que, por seu turno, abarca o *death metal*, e cada uma dessas relações “impondo” um quadro geral de restrições semânticas para o hipotético posicionamento de nível inferior. Tal lógica não parece razoável; pode-se dizer que ela funciona apenas para determinados propósitos, como o de categorização de gêneros musicais e

subgêneros. Afirmar, por exemplo, que a agressividade é um aspecto que perpassa tanto o *ethos* do *death metal* quanto os *ethé* associados a outros subgêneros do metal extremo não significa concluir que as leituras que cada discurso realiza em relação a esse aspecto são as mesmas. Para uma diferenciação mais precisa, seriam necessários outros estudos que abordassem subgêneros como *black metal* e *thrash metal* sob uma perspectiva discursiva. A recorrente questão do apoio ao *underground* e da negação de uma difusão comercial é um exemplo de elemento comum ao metal extremo de forma geral. Por outro lado, afirmar uma simetria completa seria precipitado. O *death metal* singulariza-se, frente a outros subgêneros, a partir de uma série de características que remetem a uma semântica global específica. Dentre essas características, podemos citar o regular e contínuo emprego da voz gutural, recurso que, no *thrash metal*, por exemplo, ocupa um lugar relativamente periférico. Na comparação com o *black metal*, é possível, sim, atestar semelhanças em relação à abordagem do ocultismo e do satanismo; a exploração do *gore*, porém, é algo muito mais peculiar ao *death metal*. Enfim, diante de tantas convergências e divergências, o que se faz necessário salientar é a não exaustividade deste estudo, o qual não se pretende como um tratado definitivo e geral sobre o funcionamento discursivo do metal extremo.

No percurso das análises, antecedemos o capítulo mais específico sobre as canções de *death metal* com um capítulo dedicado à abordagem dos elementos que caracterizam, no âmbito desse gênero musical, a comunidade discursiva a ele associada. Nossa principal conclusão com relação a essa etapa diz respeito ao “escopo” da imagem de enunciador relacionada a um discurso do campo artístico-musical. Quando fazemos referência ao “*ethos* do enunciador do *death metal*”, pode-se imaginar, em um primeiro momento, que se trata de uma imagem atribuída às bandas, ou até mesmo, mais estritamente, aos vocalistas. Porém, foi possível observar que a especificidade desse *ethos* integra um funcionamento mais amplo, tendo em vista que são também enunciadores do discurso em questão o público, os divulgadores – editores de fanzines, webzines e revistas; idealizadores de *flyers* e cartazes –, os resenhistas, os artistas gráficos, etc. Cada categoria, à sua peculiar maneira, levando-se em consideração as semioses envolvidas, “incorpora” aspectos que legitimam o pertencimento a essa comunidade discursiva. Dentre as próprias produções atribuídas às bandas, excetuando-se as mais “canônicas” – canções, videoclipes, álbuns –, há também outras que, mesmo a partir de uma localização aparentemente periférica, ajudam a constituir determinada imagem; podemos citar, por exemplo, as entrevistas dos músicos e os elementos dos encartes, como citações e agradecimentos. Dessa forma, não devemos conceber a imagem de enunciador como construto derivado de uma enunciação “privilegiada”, “inaugural”: a partir do momento em que dado discurso passa a funcionar de acordo com determinadas restrições semânticas, o *ethos* que lhe soa legítimo integra-se a uma complexa rede enunciativa, da qual participam não apenas

aqueles enunciadores geralmente vistos como centrais para esse discurso, mas também os sujeitos que “reivindicam”, de diferentes formas, a inscrição em tal posicionamento.

Sobre o capítulo em que focalizamos diversas letras de canções de *death metal*, além de outros elementos a elas associados, como as capas de álbuns, os videoclipes e as performances, devemos ressaltar que as análises empreendidas possibilitaram a reflexão sobre as regularidades constitutivas do *ethos* que emerge dessas produções. São tais regularidades, justamente, que nos permitem referenciar “o *ethos* do enunciador do *death metal*” como algo aparentemente singular, apesar de não podermos asseverar uma homogeneidade absoluta. A partir das análises, tornou-se possível defender a validade de nossa principal hipótese de pesquisa, tendo em vista que os traços apontados como regulares na definição do “demoníaco”, enquanto estereótipo, em nossa cultura se mostraram relevantes para a construção do *ethos* nas canções e, mais importante ainda, para a legitimação dessa imagem de enunciador no interior da semântica global do discurso em questão. O sema “obscuridade”, por exemplo, emerge não apenas na qualidade de voz, mas em elementos como o recurso à multiplicidade de línguas ou a línguas “estranhas” aos padrões ocidentais; a insólitas construções sintáticas – que, em alguns casos, ressoa uma fala ofegante e impulsiva; ao emprego de certos termos que, ao ouvinte leigo, causam uma sensação de inépcia em relação ao desconhecido e, por consequência, de acentuação do horrorífico; dentre outros. Observamos, também, que o sema “animalizado” adquire lugar de destaque a partir da ênfase no instintivo, no carnal e no irracional. Em algumas canções, o modo de enunciação pode sugerir a própria fala animalizada – como ocorre com o recurso a uma linguagem incipiente e rudimentar na canção *Animal Instinct*, por exemplo –, em aliança com a aparência inumana da qualidade de voz gutural. Em muitas das análises, referimo-nos à “agressividade” como constitutiva do *ethos* do enunciador do *death metal*; trata-se de uma constituição que se alinha, em nossa perspectiva, a uma imagem demoníaca, uma vez que o estereótipo em questão possibilita representações imaginárias de uma figura ameaçadora e cruel. Tal associação se apoia, ainda, na ideia de uma desestabilização da “normalidade”, um desvio dos caminhos e comportamentos socialmente aceitos, configuração na qual o *ethos* se consolida enquanto elemento que, por meio da recorrência de certa agressividade, produz um tom desafiador, muito frequentemente encenado como postura de enfrentamento em relação às religiões judaico-cristãs.

Em relação à questão da cenografia, pôde-se observar que algumas delas aparecem com certa reincidência, adquirindo destaque no funcionamento da semântica global do discurso em questão. Muitas das cenografias dialogam com a própria constituição genérica, na medida em que inserem na canção roupagens de outros gêneros, como foi possível notar no caso de canções que se assemelham a orações ou a rituais. Embora o quadro cênico não deixe de se estabelecer, a partir

do gênero canção e da cena englobante artístico-musical, a construção de cenografias como essas permite que o *death metal* intensifique a encenação do confronto com a prática religiosa e, insultando certa ordem social hegemônica, atinja o *mainstream*, seu “outro”. São encontradas, além disso, cenografias que instauram uma enunciação próxima a de uma confissão, ou a de um monólogo interior; na maioria das vezes, o escopo desse falar sobre si recobre um explícito desejo de violência ou a própria prática de crimes, no caso da cenografia confessional. Ressaltamos, ainda, que as cenografias se valem, em algumas canções, das imagens estereotipadas sobre o demoníaco e, notadamente, sobre o inferno, a fim de ambientar narrativas e descrições: a calada da noite – uma dêixis discursiva legítima, do ponto de vista da topografia e da cronografia –, as chamas em profusão, os gritos de agonia etc. No que concerne especificamente ao *death metal* cristão, podemos destacar as cenografias que apresentam uma enunciação típica do testemunho e de práticas de evangelização, em geral, nas quais o enunciatário é imaginariamente antecipado como um indivíduo que está em perdição ou como o próprio fiel em procura de confirmação religiosa.

Não podemos deixar de citar, como importante elemento da semântica global do *death metal* – e coerentemente com a encenação de si/para si de uma natureza atópica –, a constituição de um conjunto de relações intertextuais legítimas. Nas análises, conforme se pôde observar, há uma preferência por referências intertextuais que, de alguma maneira, possam se contrapor ao Cristianismo – como determinados aspectos da filosofia de Nietzsche – ou sugerir uma crença que o substitui, mesmo que advinda de uma fonte do campo artístico-literário, como ocorre com o *Necronomicon*, de H. P. Lovecraft. É válido citar também as referências ao ocultista Aleister Crowley e à sua doutrina thelêmica, funcionando como um mecanismo para corroborar a exaltação do humano, do carnal, do instintivo, em detrimento de quaisquer repressões de origem religiosa. A referência intertextual a relatos de crimes documentados ocorre eventualmente, como se observou em um dos encartes da banda Cannibal Corpse; no universo de sentido instaurado pelo discurso do *death metal*, tais referências reforçam a encenação de um teor repugnante e abominável, tendo em vista que os psicopatas e os crimes construídos nas canções tendem a se ancorar nesses objetos aparentemente mais “palpáveis”, estatuto adquirido a partir do caráter de fonte documentada.

Em alguns momentos das análises, destacamos a complexa relação entre o *death metal* e o estatuto discursivo que, na perspectiva de Maingueneau (2010b, p. 22-23), seria denominado “atópico”. O teórico emprega a expressão “discurso atópico” para se referir a:

[...] práticas que, tal como a pornografia, de alguma maneira, não têm lugar para existir, que se esgueiram pelos interstícios do espaço social. A pornografia partilha essa atopia com outras práticas verbais, que variam segundo as sociedades: palavrões, canções lascivas, ritos de bruxaria, missas negras etc. são outras práticas constantemente atestadas, mas que são silenciadas, reservadas a espaços de sociabilidade muito restritos ou a momentos muito particulares.

Assim, a relação do *death metal* com a atopia – que temos concebido como uma encenação de si/para si – justifica-se por uma característica que Maingueneau (2010b, p. 22) julga significativa ao discurso pornográfico, eleito como seu objeto de estudo para a descrição dessa categoria teórica. A difusão do discurso pornográfico é, segundo o autor, “[...] radicalmente problemática no espaço social: trata-se de uma produção tolerada, clandestina, noturna”. A explicitação do repulsivo, no *death metal*, chega a transgredir, inclusive, um desses atributos: constitui-se como algo clandestino e noturno, mas, em algumas situações, dificilmente “tolerado”, sobretudo quando eventualmente não se interpreta tal explicitação como elemento de uma produção do campo artístico-musical. A exposição da necrofilia, para citarmos um exemplo, não se encontra, simplesmente, no nível do periférico, mas sim em dada condição que se alinha ao socialmente inaceitável: se a necrofilia propriamente dita é condenada, sua “transformação” em objeto de fascínio, por um discurso, é, ainda mais intensamente, reprovada. De acordo com o que explica Maingueneau (2010b, p. 25), a finalidade da obscenidade, no discurso pornográfico, não se resume à representação precisa das atividades sexuais, mas abrange, também, uma espécie de “evocação transgressiva” em situações particulares. Na semântica global engendrada pelo *death metal*, conforme temos argumentado, há espaço privilegiado para a encenação da transgressão, o que explica o *ethos* peculiar a esse posicionamento: sustentando certa imagem “demoníaca”, tal discurso encena a ruptura com uma ordem hegemônica, antagonizando-se a qualquer forma de estabilização que resulte em uma atmosfera de “normalidade”, de “harmonia”. A fim de alcançar esse efeito, o *death metal*, a partir de elementos variados, transforma o que é socialmente interdito em motivo central. Suas cenografias, no interior do campo artístico-musical, recorrem a modos de enunciação que, caso estivessem vinculados a outros campos – tais como o político ou o religioso –, associar-se-iam ao estatuto de discursos atópicos, em conformidade com a teoria proposta por Maingueneau (2010b). Assim, o funcionamento do campo discursivo no qual as cenografias das canções de *death metal* estão inseridas possibilita determinadas condições de visibilidade a tal enunciação, embora a sua aparência seja a de uma violência “real” e, portanto, a de uma prática socialmente censurável. É dessa perspectiva que defendemos a tese de que o discurso do *death metal* não tem, efetivamente, uma natureza atópica, mas que ele encena de si/para si – e para o

outro, considerando-se as relações interdiscursivas, com o *mainstream*, por exemplo – o estatuto de um discurso dessa natureza.

Para Maingueneau (2010b), um discurso efetivamente atópico, como o pornográfico, é, além de “invisível” e clandestino, nômade. O *death metal*, explorando a encenação do interdito, complexifica, por assim dizer, as suas condições de visibilidade e estabelece-se a partir de uma circulação relativamente “clandestina” (não ilegal, neste caso, mas “escondida”, em se tratando da difusão na grande mídia). Já o caráter nômade não pode ser atribuído a essa prática, pois há uma comunidade discursiva que fixa espaços legitimados para a produção e a circulação do discurso. Eis, portanto, outro argumento que se contraporia a uma eventual classificação do *death metal* como discurso atópico.

No decorrer deste trabalho, a referência hesitante à relação entre o *death metal* e a atopia justifica-se não pela ausência de critérios teóricos para a delimitação desses estatutos discursivos – atopia, topia, paratopia –, mas pela especificidade problemática do nosso objeto de análise, que nos leva à necessidade de uma reflexão no âmbito da própria teoria. O *death metal* é uma prática que não se aproxima, por exemplo, do estatuto de discurso constituinte que Costa (2011) atribui à Música Popular Brasileira; suas produções estão longe de constituírem um *archéion* de textos consagrados a partir dos quais se fundaria um conjunto de referências validadas para a sociedade. No entanto, devemos lembrar que a paratopia, característica dos discursos constituintes, não é exclusiva de discursos dessa natureza; é comum em discursos artísticos em geral, em que se instaura a complexa negociação entre o pertencimento e o não pertencimento à sociedade. No *death metal* não é diferente, como testemunha a recorrente contraposição entre *underground* e *mainstream*: a produção enunciativa do *death metal*, ao mesmo tempo que se insere no mercado fonográfico – integrando uma rede de gravação, distribuição, divulgação –, rejeita esse pertencimento, pois, conforme defende, a verdadeira música seria aquela totalmente contrária às “tendências”, a qualquer possibilidade de popularização.

No que diz respeito às canções, temos insistido que as suas cenografias esforçam-se por apresentar uma aparência atópica, e isso se torna esclarecedor para o reconhecimento de uma natureza paratópica do *death metal*. Expor a imagem de uma ruptura com certa ordem social hegemônica – como ocorre em relação o Cristianismo –, nesse sentido, pode ser interpretado como uma forma de gerir o problemático pertencimento à sociedade. Em outras palavras, o modo de funcionamento da paratopia no *death metal* se dá a partir da encenação da atopia. É encenando a violência explícita, o satanismo, a decomposição de um cadáver, que o *death metal* constrói sua rivalização com o *mainstream*, produzindo para si um lugar “impossível” no interior do campo artístico-musical.

As elaborações teóricas de Maingueneau acerca da noção de cenografia consideram a possibilidade de um texto de um determinado gênero simular a cena de fala característica de outro gênero. Uma canção, por exemplo, pode constituir sua cenografia a partir da cena de fala de uma confissão, de um ritual religioso, de uma correspondência, de um julgamento no tribunal etc. Em alguns casos, essa incursão na cena de fala de outro gênero simula, inclusive, uma localização em campos discursivos específicos (funcionamento que faz com que, por exemplo, o *death metal* cristão interprete as letras “satânicas” do metal extremo como práticas propriamente religiosas, e não meramente como produções do campo artístico-musical). Em nosso objeto de estudo, parece haver, além disso, uma situação ainda não prevista pela teoria a que nos alinhamos: trata-se de um discurso cujas cenografias recorrentemente simulam uma natureza para si próprio. O *death metal*, de natureza paratópica, simularia um estatuto atópico como recurso para legitimar o sistema de restrições que o constitui. Enunciar de um lugar aparentemente interdito corrobora a reivindicação de uma prática *underground*, que “justifique”, por assim dizer, seu pertencimento problemático à sociedade, sua paratopia.

A aparência atópica do *death metal* torna problemática, em determinados contextos, sua circulação. Nesses casos, poderíamos afirmar que o discurso é efetivamente lido como atópico; afinal, os estatutos discursivos estão sujeitos a especificidades sócio-históricas. Na Rússia, por exemplo, a distribuição de letras e ilustrações do Cannibal Corpse foi banida¹⁸⁶, além de algumas apresentações da banda terem sido canceladas em 2014. Por outro lado, apesar dessa propensão à interdição, a circulação do *death metal* é garantida – nos países que não o proíbem – devido à sua inserção no campo artístico-musical: enquanto representação artística, não se trata da exaltação propriamente dita do satanismo ou da violência. Em nosso contexto sócio-histórico, não é possível afirmar que o *death metal* é uma prática atópica do mesmo modo que um filme pornográfico o é. Em dias que precedem um evento do gênero na capital paulista, por exemplo, não é incomum, ou mesmo censurado, que circulem cartazes e *flyers* na Galeria do Rock e em seus arredores. Uma banda como Sepultura, que, em algumas de suas fases, se aproxima da semântica discursiva do *death metal*, frequenta, ainda que esporadicamente, programas da Rede Globo como Altas Horas – que, devemos mencionar, não tem a mesma visibilidade que um programa dominical, vide o seu horário de exibição –, apresentando suas canções. Na mesma linha de raciocínio, é possível que uma atriz pornô/ um ator pornô conceda entrevistas para um programa como esse; no entanto, a exibição de sua atuação propriamente dita não constituiria algo tolerado, ficando restrita a canais fechados ou ao âmbito da Internet. Não sendo efetivamente uma prática atópica, ressaltamos que

¹⁸⁶ Informação disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2014/dec/02/russian-court-ban-artwork-lyrics-cannibal-corpse>. Acesso em 02 out. 2016.

o discurso do *death metal* se vale da encenação da atopia para, a partir da transgressão de (e de uma “agressão” a) dada normatização social, corroborar o *ethos* “demoníaco” que reivindica em suas produções, ao mesmo tempo, entretanto, que esse mesmo *ethos* legitima a enunciação que o instaura.

De certa perspectiva, o discurso do *death metal* é reservado a espaços de sociabilidade muito restritos – obedecendo a um dos critérios citados por Maingueneau (2010b) para a definição da atopia –, visto que sua circulação não é como a circulação de qualquer outro tipo de música. Por outro lado, a comunidade discursiva que o produz e que o consome garante sua “existência” no espaço social, fundamentando-se, paradoxalmente, em uma enunciação que se legitima sob o semblante da atopia. A possibilidade de um lugar nas práticas da sociedade é, por assim dizer, validada pela propensão à impossibilidade de existência: enquanto houver conjunturas que deem espaço à transgressão e sujeitos que assumam tal aspecto enquanto condição artística, ou enquanto uma postura de revolta em relação a certa normatização social, discursos como o do *death metal* ocuparão espaços na sociedade, mesmo que prioritariamente em seus interstícios. Concluímos, com isso, que a atopia pode ser compreendida não como o inverso absoluto dos discursos ditos tópicos, mas como uma oposição constitutiva da topia. Em outras palavras, o universo discursivo, excetuando-se conjunturas ditatoriais, concede espaço a práticas que, ao se constituírem em um campo com permitida visibilidade – como o artístico, no caso do *death metal* –, constantemente desafiam os limites do que é socialmente aceito, desde que respeitando as legislações vigentes. Uma canção que representa o ponto de vista de um maníaco sexual “fere” a sociedade, provoca repulsa, mas, ao mesmo tempo, situa-se dentro daquilo que é possível ser dito, considerando-se a inserção no campo artístico-musical. O estatuto da topia, dessa forma, delimita-se constantemente pela negociação com a própria atopia, na medida em que a transgressão que ultrapassa, em certos contextos, o “intolerável” acaba sendo regulada por leis, como no supracitado caso envolvendo a Rússia e a banda norte-americana Cannibal Corpse. A atopia, concebida sob esse ponto de vista, participa do próprio processo – e não como condição meramente já atestada – de demarcação das fronteiras que definem, em uma sociedade, o que é possível ser dito e o que é intolerável. Em vez de nos referirmos a uma atopia efetiva, preferiu-se demonstrar como as produções do *death metal*, atuando em uma condição fronteiriça, fazem despertar esse diálogo entre o permitido e o interdito. Maingueneau (2015a), conforme apresentamos na fundamentação teórica, admite que a tripartição entre topia, paratopia e atopia não é suficiente para abarcar todos os discursos, sobretudo aqueles – aos quais poderíamos acrescentar o *death metal* –, cujo modo de pertencimento no universo discurso é problemático.

Outra questão recorrente em nosso trabalho, a “adequação” da qualidade de voz ao modo de enunciação característico de uma prática discursiva, demanda um retorno à reflexão teórica de Chareau deau (2007) em relação aos supostos referentes reais das representações imaginárias. Um trabalho como o que desenvolvemos não deve suscitar a existência de uma “verdadeira” voz demoníaca, tendo em vista que são os discursos que “preenchem”, na perspectiva desse teórico, os sentidos, transformando a realidade em real significante. Maingueneau (2015b, p. 26), ao analisar um anúncio publicitário em que o *ethos* construído apresenta uma mescla, de forma pouco usual, entre os traços “rural” e “urbano”, levanta um questionamento relevante a essa problemática: os *ethé* dos enunciadores necessitam de um correlato referencial? O autor conclui afirmando que os discursos têm capacidade “de criar *ethé* que não remetem a modos de dizer socialmente atestados, e que, no entanto, têm eficácia social, uma vez que permitem definir cenas de enunciação nas quais os atores sociais dão sentido a suas atividades”. Considerando que a voz gutural exerce essa eficácia social, enquanto elemento produtor de sentido em textos, a questão que menos importa à nossa pesquisa é conhecer a “verdadeira voz do Diabo”. Na prática discursiva do *death metal*, o modo como tal voz é imaginariamente representada articula-se a outros níveis enunciativos para construir um modo de enunciação coerente ao universo de sentido que se instaura. Na construção de um imaginário sobre o Diabo, sua voz foi descrita como agressiva, aterrorizante, poliforme e obscura. A qualidade de voz empregada em canções de *death metal* produz um efeito semelhante. É válido ressaltar, por exemplo, o caráter perturbador e desproporcional do trítono, conhecido como *diabolus in musica*, além da complicada fonética do enochiano, língua utilizada em certos rituais satânicos. Tanto um quanto o outro são passíveis de associação com o modo de enunciação que caracteriza o *death metal*, na medida em que reforçam o estereótipo que historicamente se atribuiu ao demoníaco, enquanto construção discursiva.

O processo de estereotipagem é determinado por regularidades discursivas que emergem em diferentes discursos, embora saibamos que cada um constitui seu funcionamento a partir de um posicionamento peculiar no campo discursivo em que se insere. A partir do momento em que tais regularidades cristalizam-se em uma cultura, os textos produzidos recorrem a estereótipos como forma de construir *ethé* que validem a cena de enunciação por eles instaurada. Dessa forma, reforça-se a assunção de que o *ethos* não consiste em mera imagem aleatória que o enunciador “escolhe” para si, mas sim em um efeito do discurso, uma reivindicação da própria cenografia que se procura legitimar. É da imbricação entre estereótipo e *ethos* que decorre a aparente naturalidade com a qual canções que tematizam morte, satanismo e violência demandam um tipo específico de qualidade de voz e não outro (como uma voz límpida, inteligível, “angelical”, por exemplo). A referida “naturalização” dos sentidos se confirma, por exemplo, quando um aplicativo de celular,

Muda voz com efeitos, estabelece para as opções “Diabo” e “Senhor das Trevas” uma reprodução sonora que se aproxima da representação que temos descrito. Trata-se, portanto, de um sempre-já-áí – retomando uma expressão de Pêcheux –, que impõe determinadas relações entre as produções semióticas e seus sentidos.

A ação de representações estereotípicas como a que analisamos é tão acentuada que se arraiga nas práticas peculiares a cada discurso. Alguns dos principais gestores, por assim dizer, dos discursos pertencentes ao campo artístico-musical, como os vocalistas, acabam assumindo, de certa forma, representações estereotípicas ao dissertarem sobre as próprias performances. É o que podemos notar no depoimento de Angela Gossow, vocalista da banda sueca Arch Enemy, quando entrevistada pela revista *Rise! Metal*¹⁸⁷ em 2008:

Eu não sou muito fã de vocais limpos. Eu gosto da agressividade do tipo de voz do Dio ou do Halford, mas as garotas por aí soam muito boazinhas. E uma voz boazinha e Metal não se misturam bem na minha cabeça. Se eu pudesse cantar limpo com força como Veronica Freeman ou Kate French, eu o faria. Mas eu sou bem boazinha quando canto limpo. E o Arch Enemy não é sobre vocais doces. É sobre gritos de cortar a garganta.

As afirmações da vocalista de que uma “voz boazinha” e o gênero musical ao qual sua banda pertence não “combinam” e de que a sua música “não é sobre vocais doces”, e sim “sobre gritos de cortar a garganta” servem para ilustrar o que propomos discutir no decorrer das análises. Os estereótipos não se reduzem a esparsas representações generalizantes alheias à configuração dos objetos de significação; eles constituem efetivamente os discursos e dão “coerência” a muitas das práticas observadas em situações concretas de enunciação. Com relação à qualidade de voz, podemos assinalar duas considerações: a) em primeiro lugar, a voz (em sentidos amplo e restrito) não constitui um aspecto contingente e acidental da linguagem, tendo em vista que seus possíveis sentidos estão sujeitos a específicas determinações históricas; b) em segundo lugar, a voz, isolada de uma cena de enunciação associada a um posicionamento e às especificidades de dado campo discursivo, nada mais é que uma virtualidade de um possível sentido a ser preenchido. No interior do campo teórico da Análise do Discurso, a primeira asserção pode soar como uma obviedade. O que queremos ressaltar, no entanto, é que não apenas escolhas sintáticas, lexicais, de modalização etc. – elementos geralmente focalizados em estudos discursivos – estão sujeitas ao que se costuma denominar “determinações históricas de um discurso”. A voz, muitas vezes concebida como uma propriedade natural da linguagem de um indivíduo, é, do mesmo modo, “desessencializada” pelas

¹⁸⁷ Disponível em: <http://whiplash.net/materias/entrevistas/073967-archenemy.html>. Acesso em 23 fev. 2016.

restrições semânticas próprias aos discursos¹⁸⁸. Enfim, vale destacar que a focalização da voz sob uma perspectiva discursiva ainda é deficitária de investigações acadêmicas.

No campo artístico-musical, enquanto recurso estilístico, a voz pode ser concebida como um nível da enunciação que caracteriza efetivamente – no sentido de integrar a semântica global – todo e qualquer gênero musical. No *death metal*, especificamente, é importante sublinhar o papel da voz gutural enquanto “condição de circulação”: considerando que as letras são extremamente explícitas e controversas, “camuflá-las”, de certa forma, possibilita suas condições de visibilidade. Esse jogo – entre dizer e não ser compreendido – está intimamente relacionado ao mecanismo de encenação da atopia. Os urros ininteligíveis e distorcidos, no interior de uma cenografia artística, “escondem” – e, ao mesmo tempo, legitimam – o que se diz, alinhando-se a traços que constituem o estereótipo do demoníaco.

A relação entre os níveis da enunciação e os seus possíveis sentidos, tendo em vista as análises realizadas, não pode ser concebida como intrínseca; em outras palavras, não é porque afirmamos que determinado modo de coesão do discurso aponta para um caráter animalizado ou que determinada qualidade de voz reforça a imagem de obscuridade que, em quaisquer condições, as mesmas características, ou algo próximo a elas, produziriam os efeitos de sentido assinalados. Um dos principais indícios que nos direcionam para essa conclusão é o próprio funcionamento do *death metal* cristão, discurso que, embora tenha certas semelhanças materiais em relação ao *death metal*, fundamenta-se em um sistema de restrições distinto, que produz leituras divergentes com relação aos semas que, em dadas configurações sócio-históricas, entram em funcionamento na constituição do discurso. Ao situarmos o apontamento em questão no último parágrafo desta tese, nosso propósito não é alçá-lo ao nível de principal contribuição da pesquisa; outras considerações de cunho conclusivo estão “diluídas” nos parágrafos anteriores e mesmo no decorrer dos capítulos de análise. No quadro teórico ao qual este trabalho se filia, pode-se afirmar que esse apontamento é, de certa forma, previsto, na medida em que todo posicionamento discursivo se ancora em uma semântica global que delimita certas especificidades, tanto em relação ao campo discursivo em que se insere, quanto em relação ao regime de interpretabilidade de seus níveis de enunciação. No entanto, admitir certa previsibilidade não significa invalidar o trabalho de pesquisa – se assim fosse, as hipóteses não teriam motivo de existência –, tendo em vista que a exploração sistemática do funcionamento de um discurso vai além de presumir uma relação no âmbito teórico.

¹⁸⁸ No universo de sentido estabelecido pelo sertanejo universitário, por exemplo, uma canção executada com a qualidade de voz gutural provavelmente soaria insólita ou excêntrica, pois, nessa hipotética situação, existiria certa incompatibilidade entre o *ethos* geralmente instaurado por tal voz e a competência para gerar enunciados “coerentes”, isto é, alinhados a dado discurso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Atena, 1955.
- AMOSSY, R. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: _____ (org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues*. Sémiologie du stéréotype. Paris: Nathan, 1991.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução Eduardo Guimarães. 2^a ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.
- BERGER, Harris. Death metal tonality and the act of listening. *Popular Music*. v. 18. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BLANCHARD, John. *Rock in... Igreja?!* 5. ed. São José dos Campos: Editora Fiel da Missão Evangélica Literária, 1993.
- BLOOTHOOFT, Gerrit; BRINGMANN, Eldrid; van CAPELLEN, Marieke; van LUIPEN, Jolanda; THOMASSEN, Koen. Acoustics and perception of overtone singing. *Journal of the Acoustical Society of America*, 1992.
- BOYER, H. Stéréotype, emblème, mythe. *Mots*, Lyon, v. 1, n. 88, 2008. Disponível em: <http://mots.revues.org/14433>. Acesso em 20 abr. 2015.
- BRITO FILHO, Paulo C. de (dir.). Revolução "Rock": porta aberta para o satanismo. Catolicismo: Revista Cultura de Cultura e Atualidades. www.catolicismo.com.br. Acesso em: 09 dez. 2015.
- BRUNELLI, Anna Flora. Estereótipos e desigualdades sociais: contribuições da psicologia social à Análise do Discurso. *Cadernos de Estudos Linguísticos*. v. 58, n.1. Campinas, 2016.
- CÁCERES, P. A. C. *As representações do Diabo no imaginário dos fiéis da Igreja Universal do Reino de Deus*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Católica de Goiás – Goiânia, 2006.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. *Elementos de fonética do português brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. *Cadernos de Estudos Linguísticos*. n. 23. jul/dez. 1992. p. 137-151.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CARREIRO, Rodrigo; MIRANDA, Suzana. Representações sonoras do diabo no cinema: vozes multiplas e músicas mínimas em *O Exorcista*. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. v. 22, n° 4. Porto Alegre: 2015. p. 119-134.

CEI, Vitor. *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelino de seu tempo*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. In : Boyer, H. (dir.). *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Paris: L' Harmattan, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

COMASSETTO, Leandro Ramires. Muito além da encruzilhada: uma abordagem sociológica sobre o imaginário do diabo no rock n' roll. In: BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel Sausen (orgs.). *Sociologia do Rock*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

COSTA, Nelson Barros. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2011.

COSTA, Márcia Regina da. Os carecas de Cristo e as tribos urbanas do underground evangélico. In: BLASS, Leila Maria; PAIS, José Machado. *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades*. São Paulo: Annablume, 2004.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal - História e Antropologia da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELO, G. (orgs.). *História do Corpo: As mutações do olhar*. Vol. III. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CRYSTAL, David. Non-segmental phonology in religious modalities. In: SAMARIN, W. J. (ed.). *Language in religious practice*. Rowley: Newbury House, 1976.

CRYSTAL, David. Paralinguistics. In: BENTHALL, J; POLHEMUS, T (orgs.). *The body as a medium of expression*. London: Institute of Contemporary Arts, 1975.

CRYSTAL, David. Paralinguistics. In: SEBEOK, T. (ed.). *Current trends in linguistics*. Vol. 12; Haia: Mouton, 1974.

CRYSTAL, David. Prosodic and Paralinguistic Correlates of Social Categories. In: ARDENER, E. (ed.). *Social anthropology*. Londres: Tavistock, 1971.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

DUNN, Sam. Lands of fire and ice: an exploration of death metal scenes. In: *Art, culture and ideas*. n. 29. Toronto, 2004.

ECKERS, Cornelia; HUTZ, Diana; KOB, Malte; MURPHY, Peter; Houben, Diana; LEHNERT, Bernhard. *Voice production in death metal singers*. International Conference on Acoustics. Rotterdam, 2009.

- ECO, Umberto (org.). *História da Feiura*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EGGS, Ekkehard. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- ESLING, John; MOISIK, Scott. *High-speed laryngoscopic investigation of aryepiglottic trilling*. Department of Linguistics. University of Victoria, 2009.
- ESLING, John. There are no back vowels: the laryngeal articulator model. *Canadian Journal of Linguistics*. v. 50. 2005. p. 13-44.
- FASSLER, Margot. Music for the Love Feast: Hildegard of Bingen and the Song of Songs. In: BEGBIE, Jeremy S.; GUTHRIE, Steven R. *Resonant Witness: Conversations between music and theology*. Michigan: Eerdmans Publishing, 2011.
- FIGUEIRA, Bruno de Sousa. *O (im)possível lugar na obra de Raul Seixas: a constituição de uma paratopia*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade Federal de Uberlândia, 2015.
- FOIRE, Adriano Alves. *Carnavalização bakhtiniana do grotesco em imagens do hard rock e heavy metal*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Estadual de Londrina, 2011a.
- FOIRE, Adriano Alves. Das formas báquicas e do grotesco bakhtiniano em imagens do heavy metal e do hard rock. Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina - PR, 2011b.
- FÓNAGY, Ivan. Funções da entoação: tentativa de síntese. Tradução de Waldemar Ferreira Neto. *Flambeau*. nº 29. 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luís Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GICK, Brian; WILSON, Ian; DERRICK, Donald. *Articulatory phonetics*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2013.
- GILMORE, Peter. *As escrituras satânicas*. São Paulo: Madras, 2008.
- GOBL, Christer; CHASAIDE, Ailbhe Ní. The role of voice quality in communicating emotion, mood and attitude. *Speech communication*. n. 40. Melbourne: Elsevier, 2003.
- GORDON, Matthew; LADEFOGED, Peter. *Phonation types: a cross-linguistic overview*. *Journal of phonetics*. n. 29. Academic Press, 2001. p. 383-406.
- GUMPERZ, John. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- HARDCASTLE, William; LAVER, John; GIBBON, Fiona (eds.). *Handbook of Phonetic Sciences*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.
- HARRIS, Keith. *Extreme Metal: music and culture on the edge*. New York: Berg, 2007.

- HELGASON, Pétur. *Sound imitation and source types in human imitation of sounds*. Proceedings from Fonetik. Stockholm: Stokholm University, 2014.
- HIDALGO, Santiago Camacho. *História Oculta do Satanismo*. Tradução Ana Duarte. São Paulo: Madras, 2008.
- JANOTTI Jr, Jeder Silveira. War for territory: cenas musicais, experiência estética e uma canção de heavy metal. *E-compós*. v. 17. n. 2. 2014.
- KARDEC, Allan. *O céu e o inferno*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2005.
- KREIMAN et al. Defining and measuring voice quality. *From Sound to Sense*. Massachusetts Institute of Technology, jun. 2004.
- LABAN, René. *Musica Rock y Satanismo*. Cidade do México: Arco Iris, 1989.
- LAVER, John. *The phonetic description of voice quality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- LAVER, John. Voice quality and indexical information. In: *British journal of disorders of communication*. n. 3. Londres, 1968.
- LAVEY, Anton. *The Satanic Bible*. New York: Harper Collins Publishers, 1976.
- LIPPMAN, Walter. *Public opinion*. Londres: Macmillan Company, 1960.
- LOSCOS, Alex; BONADA, Jordi. Emulating rough and growl voice in spectral domain. *International conference on digital audio effects*. Napoli, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e Análise do Discurso*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015a.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R; SALGADO, L. (orgs.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015b.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R (org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva; Décio Rocha. 6^a ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Organização Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2010a.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010b.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Organização Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3. ed. Campinas-SP: Pontes, 1997.
- MARTINET, André. *Elementos de Linguística Geral*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- MARTINET, Jeanne. *Clefs pour la semiologie*. Paris: Éditions Seghers, 1973.
- MCCARTHY, John. Semitic gutturals and distinctive feature theory. *Current issues in linguistic theory*. v. 80. University of Massachusetts, 1991.
- MEYER, Julien. *Whistled Languages*: a worldwide inquiry on human whistled speech. Berlim: Springer, 2015.
- MOLINARI, Paula. *Técnica Vocal*: Princípios para o cantor litúrgico. São Paulo: Paulus, 2007.
- MUCHEMBLED, Robert. Uma história do diabo: séculos XII-XX. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- MUSSALIM, Fernanda. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In: MOTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2015.
- NEPOMUCENO, Fernando Henrique Corrêa. *Um filosofar sobre a música*. Piracicaba: C. N. Editoria, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O Diabo no imaginário cristão*. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- O'GRADY, Joan. *Satã*: O princípio das trevas. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1991.
- OLIVA, Alfredo dos Santos. *A história do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.
- PAVEAU, Marie-Anne. *Os pré-discursos*: sentido, memória, cognição. Tradução de Greciely Costa e Débora Massmann. Campinas: Pontes, 2013.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.
- PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: GADET, Françoise; HAK Tony: *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997b.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK Tony: *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PEREIRA, M. E. *Psicologia Social dos Estereótipos*. São Paulo: E.P.U., 2002.

PIOVEZANI, Carlos. *Verbo, corpo e voz: Dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

POSSENTI, Sírio. *Questões para analistas do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

PURCELL, Natalie J. *Death Metal music: the passion and politics of a subculture*. Jefferson – Carolina do Norte: McFarland, 2003.

RICHARDS, Joe. *The prosodic relationships between the musical composition, articulation manner and semantic content of death metal*. Dissertação. Universidade de Sheffield, 2011.

ROSE, Sharon. Guttural Contrasts. *Toronto Working Papers in Linguistics*. Toronto, vol. 13, p. 147-172, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: *Os pensadores*. Vol. 1. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SAKAKIBARA, Ken-Ichi; FUKS, Leonardo; IMAGAWA, Hiroshi , TAYAMA, Niro. Growl Voice in Ethnic and Pop Styles. *Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics*. Nara, Japan, 2004.

SAKAKIBARA, Ken-Ichi; KONISHI, Tomoko; KONDO, Kazumasa; MURANO, Emi; KUMADA, Masanobu; IMAGAWA, Hiroshi; NIIMI, Seiji. Vocal fold and false vocal fold vibrations and synthesis of khoomei. *Proceedings of ICMC*, 2001.

SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHULTZE, Reimar. When the Devil growls...we know that God is present! *Discipleship training*. Disponível em: <http://www.schultze.org/oldCTO217.HTML>. Acesso em: 09 dez. 2015.

SILVA, Melina; SÁ, Simone de. Duas pernas, um braço: a banda Katingation e sua apropriação do death metal no cenário pós-guerra civil angolano. *Comunicação, mídia e consumo ESPM*. v. 11. n. 31. 2014.

SIMON. *The Necronomicon by Simon*. Nova York: Avon Publications, 1980.

SIMPSON, Albert Benjamim. The best evidence of God's presence. Disponível em: <http://standingforgod.com/tag/the-devils-growl/>. Acesso em: 09 dez. 2015.

SMIALEK, Eric; DEPALLE, Philippe; BRACKET, David. *A spectrographic analysis of vocal techniques in extreme metal for musicological analysis*. International Computer Music Conference. Ljubljana, 2012.

SOUZA, Pedro de. Sobre o discurso e o sujeito na voz. *Letras e Instrumentos Linguísticos*. n. 34. jul-dez, 2014.

SOUZA, Pedro de. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. *Outra Travessia*. n. 11. Florianópolis: 2011.

STELZNER, Chuck. *Death Metal/ Throat Vocal Analysis*. University of Illinois. Disponível em: https://courses.physics.illinois.edu/phys406/student_projects/spring05/chuck_stelzner/chuck_stelzner_p498pom_final_report.pdf. Acesso em 18 fev. 2015.

SWADESH, Morris. *The origin and diversification of language*. Chicago: Aldine Transaction, 2006.

WALSER, Robert. *Running with the Devil*: power, gender, and madness in Heavy Metal Music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DISCOGRAFIA CONSULTADA

- ANTIDEMON. *Demonicídio* (CD). Brasil: Independente, 1999.
- ANTIDEMON. *Satanichaos* (CD). Brasil: Independente, 2009.
- ASPHYX. *Incoming Death* (CD). Holanda: Century Media, 2016.
- AT THE GATES. *Slaughter of the Soul* (CD). Suécia: Earache, 1995.
- AUTOPSY. *Severed Survival* (CD). Estados Unidos: Peaceville, 1989.
- BEHEMOTH. *The Satanist* (CD). Polônia: Nuclear Blast, 2014.
- BEHEMOTH. *Thelema.6* (CD). Polônia: Avantgarde Music, 2000.
- BENEDICTION. *Dark is the Season* (CD). Inglaterra: Nuclear Blast, 1992.
- CANNIBAL CORPSE. *Bloodthirst* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 1999.
- CANNIBAL CORPSE. *Butchered at Birth* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 1991.
- CANNIBAL CORPSE. *Eaten Back to Life* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 1990.
- CANNIBAL CORPSE. *Gallery of Suicide* (CD/ Vinil). Estados Unidos: Metal Blade, 1998.
- CANNIBAL CORPSE. *Kill* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 2006.
- CANNIBAL CORPSE. *The Bleeding* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 1994.
- CANNIBAL CORPSE. *Tomb of Mutilated* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 1992.
- CANNIBAL CORPSE. *Torture* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 2012.
- CANNIBAL CORPSE. *Vile* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 1996.
- CARCASS. *Heartwork* (CD). Inglaterra: Earache/ Columbia, 1993.
- CARCASS. *Necroticism – Descanting the Insalubrious* (CD). Inglaterra: Earache, 1991.
- CARCASS. *Reek of Putrefaction* (CD). Inglaterra: Earache, 1988.
- CARCASS. *Surgical Steel* (CD). Inglaterra: Nuclear Blast, 2013.
- CARCASS. *Symphonies of Sickness* (CD). Inglaterra: Earache, 1989.
- CARCASS. *Wake Up and Smell the Carcass...* (CD). Inglaterra: Earache, 1996.
- CRYPTOPSY. *None So Vile* (CD). Canadá: Wrong Again, 1996.
- DEATH. *Human* (CD). Estados Unidos: Relativity/ Relapse, 1991.
- DEATH. *Individual Thought Patterns* (CD). Estados Unidos: Relativity/ Relapse, 1993.
- DEATH. *Leprosy* (CD). Estados Unidos: Combat/ Relapse, 1988.
- DEATH. *Scream Bloody Gore* (CD). Estados Unidos: Combat, 1987.
- DEATH. *Spiritual Healing* (CD). Estados Unidos: Combat/ Relapse, 1990.
- DEATH. *Symbolic* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 1995.
- DEATH. *The Sound of Perseverance* (CD). Estados Unidos: Nuclear Blast, 1998.

- DEICIDE. *Deicide* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 1990.
- DEICIDE. *In Torment In Hell* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 2001.
- DEICIDE. *Legion* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 1992.
- DEICIDE. *Once Upon the Cross* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 1995.
- DEICIDE. *Scars of the Crucifix* (CD). Estados Unidos: Earache, 2004.
- DEICIDE. *Serpents of the Light* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 1997.
- DEICIDE. *The Stench of Redemption* (CD). Estados Unidos: Earache, 2006.
- DISMEMBER. *Indecent and Obscene* (CD). Suécia: Nuclear Blast, 1993.
- DISMEMBER. *Like an Ever Flowing Stream* (CD). Suécia: Nuclear Blast, 1991.
- DISMEMBER. *Massive Killing Capacity* (CD). Suécia: Nuclear Blast, 1995.
- DISMEMBER. *Where Ironcrosses Grow* (CD). Suécia: Karmageddon Media, 1991.
- ENTOMBED A.D. *Back to the Front* (CD). Suécia: Century Media, 2014.
- ENTOMBED. *Clandestine* (CD). Suécia: Earache, 1991.
- ENTOMBED. *Left Hand Path* (CD). Suécia: Earache, 1990.
- ENTOMBED. *Wolverine Blues* (CD). Suécia: Earache/ Columbia, 1993.
- EXTOL. *Burial* (CD). Noruega: Endtime Productions, 1998.
- GRAVE. *You'll Never See...* (CD). Suécia: Century Media, 1992.
- IMMOLATION. *Dawn of Possession* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 1991.
- INCANTATION. *Diabolical Conquest* (CD). Estados Unidos: Relapse, 1998.
- KRISIUN. *Apocalyptic Revelation* (CD). Brasil: Gun Records, 1998.
- KRISIUN. *Conquerors of Armageddon* (CD). Brasil: Century Media, 2000.
- MALEVOLENT CREATION. *Stillborn* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 1993.
- MALEVOLENT CREATION. *The Will to Kill* (CD). Estados Unidos: Nuclear Blast, 2002.
- MORBID ANGEL. *Altars of Madness* (CD). Estados Unidos: Combat/ Earache, 1989.
- MORBID ANGEL. *Blessed are the Sick* (CD). Estados Unidos: Earache, 1991.
- MORBID ANGEL. *Covenant* (CD). Estados Unidos: Earache, 1993.
- MORBID ANGEL. *Domination* (CD). Estados Unidos: Earache, 1995.
- MORTIFICATION. *Break the Curse* (CD). Austrália: Nuclear Blast, 1990.
- MORTIFICATION. *Mortification* (CD). Austrália: Nuclear Blast, 1991.
- MORTIFICATION. *Scrolls of the Megilloth* (CD). Austrália: Nuclear Blast, 1992.
- NAPALM DEATH. *Fear, Emptiness, Despair* (CD). Inglaterra: Earache, 1994.
- NAPALM DEATH. *Harmony Corruption* (CD). Inglaterra: Earache, 1990.
- NAPALM DEATH. *Inside the Torn Apart* (CD). Inglaterra: Earache, 1997.

- NAPALM DEATH. *Utopia Banished* (CD). Inglaterra: Earache, 1992.
- NILE. *Amongst the Catacombs of Nephren-Ka* (CD). Estados Unidos: Relapse, 1998.
- NILE. *Black Seeds of Vengeance* (CD). Estados Unidos: Relapse, 1998.
- OBITUARY. *Cause of Death* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 1990.
- OBITUARY. *Inked in Blood* (CD). Estados Unidos: Relapse Records, 2014.
- OBITUARY. *Slowly We Rot* (CD). Estados Unidos: Roadrunner, 1989.
- OBITUARY. *The End Complete* (CD/ Vinil). Estados Unidos: Roadrunner, 1992.
- POSSESSED. *Seven Churches* (CD). Estados Unidos: Combat, 1985.
- SARCÓFAGO. *I.N.R.I.* (CD/ Vinil). Brasil: Cogumelo, 1987.
- SARCÓFAGO. *The Laws of Scourge*. (CD). Brasil: Cogumelo, 1991.
- SEPULTURA. *Beneath the Remains* (CD/ Vinil). Brasil: Roadrunner, 1989.
- SEPULTURA. *Bestial Devastation* (CD/ Vinil). Brasil: Cogumelo, 1985.
- SEPULTURA. *Schizophrenia* (CD/ Vinil). Brasil: Cogumelo, 1987.
- SINISTER. *Diabolical Summoning* (CD). Holanda: Nuclear Blast, 1993.
- SIX FEET UNDER. *13* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 2005.
- SIX FEET UNDER. *Haunted* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 1995.
- SIX FEET UNDER. *Maximum Violence* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 1999.
- SIX FEET UNDER. *True Carnage* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 2001.
- SIX FEET UNDER. *Warpath* (CD). Estados Unidos: Metal Blade, 1997.
- SODOM. *In the Sign of Evil* (EP). Alemanha: Steamhammer, 1984.
- UNLEASHED. *Across the Open Sea* (CD). Suécia: Century Media, 1993.
- UNLEASHED. *Warrior* (CD). Suécia: Century Media, 1997.
- VADER. *Back to the Blind* (CD). Polônia: System Shock/ Pavement Music, 1997.
- VADER. *Lothis* (EP). Polônia: Repulse/ Metal Mind, 1994.
- VADER. *Revelations* (CD). Polônia: Metal Blade, 2002.
- VITAL REMAINS. *Into Cold Darkness* (CD). Estados Unidos: Peaceville, 1995.