

## ETHOS E VOZ EM UMA CANÇÃO DE DEATH METAL: REPRESENTAÇÃO DO CONFRONTO COM O CRISTIANISMO

### ETHOS AND VOICE IN A DEATH METAL SONG: REPRESENTATION OF THE CONFRONTATION WITH CHRISTIANITY

Lucas Martins Gama Khalil<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo objetiva investigar o funcionamento discursivo do gênero musical *death metal*, sobretudo o modo de enunciação que o caracteriza. Tendo em vista que as canções de *death metal* constroem cenografias que apresentam temas como violência e satanismo, partimos da hipótese de que a voz empregada nessas produções, por seu aspecto distorcido e animalizado, é um dos elementos que contribuem para a constituição de um *ethos* legítimo, por assim dizer, a esse discurso. A perspectiva teórica do trabalho é a da Análise do Discurso e consideramos especificamente as proposições de Dominique Maingueneau acerca dos conceitos de *ethos* e de semântica global. Estabelecendo relações entre o *ethos* característico do *death metal* e o processo de estereotipagem do Diabo no decorrer da história, analisaremos a canção *Homage for Satan*, da banda Deicide.

**PALAVRAS-CHAVE:** Discurso; *ethos*; voz.

**ABSTRACT:** This article aims to investigate the discursive functioning of the musical genre death metal, especially the mode of enunciation that characterizes it. Considering that death metal songs produce scenographies that present themes such as violence and satanism, we start with the hypothesis that the voice used in these productions, because of its distorted and animalized aspect, is one of the elements which contribute to the constitution of an *ethos* legitimate, as it were, to the discourse. The theoretical perspective of this work is Discourse Analysis and we specifically consider the propositions of Dominique Maingueneau about the concepts of *ethos* and global semantics. Establishing relations between the *ethos* peculiar to death metal and the process of stereotyping of the Devil throughout history, we will analyze the song *Homage for Satan*, by Deicide.

**KEYWORDS:** Discourse; *ethos*; voice.

#### Introdução

O *death metal*, gênero musical que costuma ser identificado como uma das vertentes “extremas” do *heavy metal*, caracteriza-se pela recorrência de um modo de enunciação bastante peculiar. Quando se ouve uma canção de *death metal*, um dos elementos que mais chamam a atenção é a qualidade de voz empregada, conhecida como “voz gutural”. Com um aspecto ruidoso e distorcido, ela perceptualmente assemelha-se a um urro animalesco. Em inglês, a propósito, tal técnica também é denominada “growling”, cujas possíveis traduções seriam rosnar ou rugir. O fato de os vocalistas das bandas se valerem dessa qualidade de voz não é aleatório em relação à

---

<sup>1</sup> Docente do Departamento de Línguas Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), campus de Porto Velho-RO. Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: lucas\_mgk@hotmail.com

consideração do *death metal* como gênero “extremo” no âmbito do rock e do *heavy metal*. Essa predicação decorre de dois fatores principais: a) quanto às letras das canções, que abordam temas relativamente menos “circuláveis” na grande mídia; por exemplo, morte, violência explícita, satanismo; b) e quanto à sonoridade, que se caracteriza por guitarras extremamente distorcidas (bem como os vocais, já citados), afinações quase sempre baixas em relação à afinação em mi, e bateria, em certos momentos, acelerada ao máximo, utilizando técnicas como o *blast-beat*, que a faz soar como o barulho de uma metralhadora.

Nosso olhar para a voz gutural enquanto um fenômeno linguístico que emerge a partir de certas regularidades em situações concretas de enunciação é calcado em um ponto de vista que considera as manifestações de linguagem em uma relação de imbricação mútua com as condições históricas de produção dos discursos. É partindo dessa perspectiva, a da Análise do Discurso, que enxergamos na produção gutural da voz<sup>2</sup> não uma escolha estilística aleatória e contingente, mas um elemento que, no interior de um discurso, contribui para a construção de um universo de sentido peculiar. Por isso, consideramos o conceito de semântica global, proposto por Dominique Maingueneau: no funcionamento do discurso, os vários elementos que o constituem (as escolhas lexicais, sintáticas; a seleção dos temas; seu modo de coesão; o *ethos* que lhe é característico; etc.) estão sujeitos ao mesmo sistema de restrições semânticas – envolvendo semas reivindicados e rejeitados –, que define a identidade de uma formação discursiva. Sendo assim, se um discurso reivindica, por exemplo, a “animalização”, isso repercutirá não apenas em um nível de análise; no caso do *death metal*, não apenas o tratamento dos temas aponta para uma oposição relativa a certa “humanização”, mas, inclusive, a qualidade de voz é constituída por traços que constroem uma imagem de enunciador “animalizada”.

Na parte final deste artigo, realizaremos uma análise da canção *Homage for Satan*, da banda Deicide, e de seu videoclipe, a fim de discutir o funcionamento discursivo da voz gutural e de outros elementos no gênero *death metal*. Antes, porém,

---

<sup>2</sup> A palavra “gutural”, em Linguística, é empregada para denominar algumas consoantes devido aos seus pontos de articulação, que envolvem significativamente a garganta (no latim, *guttur*). Em algumas línguas semíticas, por exemplo, tais sons consonantais funcionam efetivamente como fonemas. No entanto, quando nos referimos à voz gutural, não estamos tratando de unidades mínimas distintivas, mas sim de uma produção peculiar da voz. Em outras palavras, os vocalistas, ao cantarem, seja em inglês, seja em português, produzem os mesmos fonemas já existentes em suas línguas, porém, com uma articulação diferente das convencionais.

contemplaremos o fenômeno de forma mais ampla, focalizando certos efeitos de sentido relacionados à voz gutural e o papel exercido por ela na constituição de um *ethos* peculiar em relação ao sujeito que enuncia. Como base teórica dessa reflexão, apresentaremos, no tópico seguinte, alguns estudos de Dominique Maingueneau em torno de conceitos como *ethos*, estereótipo e cenografia, caros, segundo nosso entendimento, à compreensão do fenômeno em questão. Entre os apontamentos teóricos e a análise propriamente dita, inserimos um tópico dedicado à realização de um panorama acerca da cristalização do “dizer demoníaco” enquanto elemento historicamente constituído no imaginário ocidental.

### *Ethos, estereótipo e cenografia*

O *ethos*, na Retórica Clássica, diz respeito às características que o enunciador suscita em seu discurso a fim de causar uma boa impressão diante do auditório. A construção de um *ethos*, dessa forma, não consiste somente e necessariamente em dizeres do enunciador sobre si, mas, sobretudo, é fruto da relação entre um modo de enunciar e a criação de uma imagem peculiar do enunciador. As três características requeridas para que o orador provocasse uma boa impressão diante do auditório eram descritas como *phrónesis* (ponderação/ razoabilidade), *areté* (sinceridade/ honestidade) e *eúnoia* (agradabilidade/ benevolência). A primeira característica aproxima-se mais do *logos*, da própria construção dos argumentos no discurso; a segunda, ao próprio *ethos* de quem enuncia; e a terceira, ao *pathos*, tendo em vista que são qualidades que afetam diretamente as disposições do auditório. Eggs (2013, p. 30) afirma que a Retórica Clássica lidava constantemente com duas significações relacionadas à noção de *ethos*: uma, de sentido moral, englobava virtudes como a honestidade, a benevolência e a equidade; outra, de teor mais “objetivo”, relacionada ao comportamento, referia-se a hábitos, modos, costumes.

Já no quadro teórico proposto por Dominique Maingueneau, o *ethos* não emergiria apenas no discurso argumentativo, mas em toda troca verbal. A conceituação do autor, dessa forma, não consiste em uma transposição exata do conceito homônimo da Retórica Clássica. Segundo o teórico francês, o estudo do *ethos* não deve ser calcado na assunção da noção como simples resultado de um conjunto de estratégias controladas

de forma absoluta por aquele que enuncia. Deve-se conceber o *ethos*, primordialmente, como um dos efeitos observáveis da inscrição do enunciador em uma formação discursiva. Maingueneau ainda assevera que mesmo os textos escritos possuem uma “voz”, isto é, um tom relacionado à imagem que o enunciador constrói. O conceito de *ethos* discursivo, na teorização do autor, relaciona-se a um “caráter” e a 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. (MAINGUENEAU, 2006, p. 271-272)

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, uma representação sobre a constituição psicológica do enunciador que resulta do modo como este gere a enunciação. De acordo com Maingueneau (2010a, p. 80), “[...] a enunciação constrói certa “imagem” do locutor e configura um universo de sentido que corresponde a essa imagem”. Do mesmo modo, a corporalidade não é uma noção completamente referencial, que demanda o contato observacional com um corpo real. Mesmo que em um discurso não haja esse contato, como no caso da audição de uma canção de *death metal*, os modos de dizer, a partir de condições historicamente especificadas, suscitam um corpo enunciante.

Além de a enunciação conferir certa “corporalidade” ao fiador de um discurso, “[...] o destinatário incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 272). Trata-se da noção de incorporação, que integra o funcionamento das práticas peculiares a determinada formação discursiva. Em um concerto de *death metal*, por exemplo, não só há a construção de um *ethos* para os enunciadores, mas também são exercidas, por parte do público, determinadas formas de se comportar, de enunciar e de se movimentar no espaço social – o *headbanging*, por exemplo, consiste em balançar a cabeça de cima para baixo e vice-versa continuamente – que corroboram o universo de sentido ali estabelecido.

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 que lancemos mão da discussão sobre os estereótipos. Conforme explica Amossy (2013, p. 126): “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 uma imagem de enunciador se “ajuste” a determinado discurso, é necessário que ela dialogue com representações imaginárias cristalizadas e aceitas por determinados grupos. Maingueneau (2011, p. 99) ressalta 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”.

O conceito de cenografia, assim como o de *ethos*, relaciona-se com a gestão dos sentidos em um discurso. Na teoria de Maingueneau (2006; 2011), divide-se a cena de enunciação em três cenas: a cena englobante, que consiste naquilo que geralmente conhecemos como o tipo de um discurso (por exemplo, jornalístico, literário, religioso), pelo fato de exercer uma função social específica; a cena genérica, que diz respeito às especificidades decorrentes da inserção dessa enunciação em um gênero de discurso; e, por fim, a já citada cenografia, que se trata da própria cena de fala instaurada na/pela enunciação em conjunção com o estabelecimento de um quadro cênico (cena englobante e cena genérica). Há enunciações cujas cenografias são mais restritas, isto é, têm menos possibilidades de variação. Em um certificado, por exemplo, a cena de fala que se instaura é bastante presa às determinações do gênero do discurso. Já em uma canção, tal como em um romance, em uma propaganda, essas possibilidades são muito mais abertas. Pode haver, por exemplo, em uma só cena de enunciação, a cena englobante artística, a cena genérica da canção e, com uma importância destacada, a cenografia que se estabelece: uma conversa, um louvor religioso, uma declaração de amor, uma narrativa histórica, um ritual satânico etc.

Recorremos à noção de cenografia a fim de assinalar que o *ethos* não funciona de forma isolada na constituição de um complexo semântico-discursivo. Essa integração entre os diversos planos da enunciação (escolhas lexicais e sintáticas, uma dêixis discursiva, um modo de coesão do discurso, os estatutos do enunciador e do enunciatário, uma maneira de enunciar, as referências intertextuais legítimas no interior de determinado discurso etc.) constituem o que Maingueneau (2008) define como a

semântica global de uma formação discursiva. Dessa forma, o *ethos* e a cenografia não são meros suplementos do discurso, mas se imbricam na produção de efeitos de sentido.

Conforme já comentamos na introdução deste artigo, muitas das letras das canções de *death metal* abordam temáticas como satanismo, morte e violência. As cenografias construídas em tais canções acabam, por esse motivo, atualizando representações estereotipadas em relação ao mal, ao demônio e ao inferno. Em função disso, levantamos a hipótese de que a emergência da qualidade de voz gutural em tal gênero musical funda-se a partir de determinadas representações discursivas construídas historicamente (sobre o que é “demoníaco”, principalmente). Essa relação, por seu turno, só é posta em funcionamento no interior de uma cenografia que ajuda a legitimar o discurso em questão.

Antes de nos voltarmos à análise de uma canção em específico, traçaremos um paralelo entre o processo de estereotipagem do demoníaco em nossa cultura e algumas regularidades discursivas que emergem em textos diversos. Dentre essas regularidades, há a presença da voz gutural aliada à recorrente constituição de um *ethos* que poderíamos denominar, a princípio, “*ethos* demoníaco”. É a partir de regularidades como essa que questionamos: por que tais canções “escolhem” (no sentido de que elas são historicamente determinadas a escolher) esse tipo de voz para realizar seus enunciados?

Como prévia às nossas reflexões, adiantamos alguns traços que caracterizariam a voz gutural e, por consequência, corroborariam com certa regularidade a constituição de um *ethos* para esses enunciadores: o animalesco, que se opõe ao humanizado, traço este reivindicado pela representação de uma imagem relacionada àquilo que é “divino”, segundo a cultura ocidental (vide a supremacia do humano sobre os outros animais aos olhos de Deus); o monstruoso/ desproporcional, opondo-se ao proporcional/ harmonioso; o obscuro/ distorcido /ambíguo, opondo-se ao transparente/ puro. Tais traços remetem a dicotomias historicamente construídas, fundadas a partir da circulação de diversos discursos sobre o “diabólico” e o “divino”. Nota-se que a constituição de um *ethos* é, de modo recorrente, acompanhada do estabelecimento de um anti-*ethos*, aspecto também ressaltado por Maingueneau (2011).

Neste artigo, focalizaremos mais detidamente um dos traços citados: o caráter obscuro, distorcido e ambíguo do *ethos* peculiar ao *death metal*. Nas canções de *death*

*metal*, sobretudo devido à intensa distorção da voz gutural, a identificação da letra da canção, mesmo de algumas palavras isoladamente, é bastante difícil para um ouvinte pouco experiente em relação ao gênero musical em questão (e isso não depende do fato de a canção estar em inglês, em português ou em qualquer outra língua materna do ouvinte). Assim, cabe questionarmos: o não reconhecimento dos significantes, a aparente “falta” de signos linguísticos, impede que atribuamos sentido à canção? Defendemos que não. Além da sonoridade da canção, que também produz efeitos de sentido, a parte cantada (ou berrada, para a maioria dos ouvidos) exerce o papel justamente de evocar traços semânticos reivindicados pelos *ethé* que são construídos, dentre os quais já destacamos o modo obscuro de realização dos enunciados.

#### *A construção de um estereótipo para o dizer demoníaco*

A fim de demonstrar como o traço de obscuridade, principalmente associado à questão da voz, relaciona-se com aquilo que se considera “demoníaco” em nossa cultura, trazemos alguns exemplos de discursos que, de forma direta ou indireta, legitimam a ligação aparentemente natural entre o que se concebe como Diabo, em forma de estereótipo, e o traço em questão.

Na Bíblia, por exemplo, podemos encontrar vários 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 (II Samuel, 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. (Salmos 18:8-9)

Prestai atenção, pois! Coisas magníficas vos anuncio, de meus lábios só sairá 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* (Provérbios, 8:6-9).

As palavras do Senhor são palavras sinceras, puras como a prata acrisolada, isenta de ganga, *sete vezes depurada* (Salmos 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 de uma voz que, por sua clareza, alcançaria o ideal da transparência da linguagem, isto é, restringira os

sentidos a uma única possibilidade, validada por uma origem irrepreensível. Por outro lado, a fuga dos caminhos de Deus é recorrentemente apresentada como gatilho de um modo de enunciar animalizado, dúbio, incompreensível, 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 dúbio*, uma censura severa; ao delator, ódio, inimizade e infâmia (Eclesiástico, 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 (Eclesiástico, 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 (Evangelho João, 8:43-44)

Filho do homem, vai até a casa de Israel para lhe transmitir as minhas palavras. *Não é a um povo de linguagem incompreensível*, de linguagem bárbara que te envio, e sim aos israelitas (Ezequiel, 2:4-5)

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 asseverar a supremacia de um povo, o israelita, como verdadeiro povo de Deus. Embora a palavra divina seja representada como transparente, apenas certos escolhidos seriam capazes de interpretá-la, e não “povos de linguagem bárbara”.

Ainda na Bíblia, outro excerto é bastante esclarecedor no que concerne ao aspecto da obscuridade, pois põe em relevo a íntima relação 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 compreensíveis. Porém, se desconhecer o sentido das palavras, serei um estrangeiro para quem me fala e ele será também um estrangeiro para mim (I Epístola Coríntios, 14:6-11)

No trecho acima, predomina um tom didático que, recorrendo à distintividade das notas musicais, ratifica a importância da compreensibilidade do que se diz e do que se ouve a fim de satisfazer os preceitos de Deus. Podemos afirmar, encerrando este breve levantamento de passagens bíblicas, que a maioria dos argumentos desenvolvidos nos trechos citados acaba alegorizando, de certa maneira, o famoso preceito dos Evangelhos de que o mal não é o que entra, mas o que sai da boca do homem<sup>3</sup>.

Na doutrina espírita, algo semelhante se observa. A qualidade do espírito seria 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 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 uma ou outra ideologia no interior de um campo discursivo; no caso, o religioso. É por essa presença acentuada de tal espécie de representação que o *ethos* recorre aos estereótipos para validar a instauração de uma cena de fala particular.

O imaginário sobre a possessão demoníaca, constituído principalmente a partir de diversos manuais que circulavam durante a Idade Média (e mesmo após), é um dos alicerces que ajudaram a construir muitos dos estereótipos relacionados à linguagem supostamente demoníaca, podendo inclusive explicar a semelhança de certas representações em diferentes discursos. No *Rituale Romanum*, documento da Igreja Católica publicado pelo papa Paulo V em 1614, citado por O' Grady (1991, p. 151-153), a possessão demoníaca é apresentada como algo que exerce forte influência sobre aquilo que o indivíduo diz (“estranhas palavras”, “em idiomas desconhecidos”), estabelecendo uma imagem peculiar em relação a esse modo de enunciação.

---

<sup>3</sup> “Ouvi e compreendi. Não é aquilo que entra pela boca que mancha o homem, mas aquilo que sai dele. Eis o que mancha o homem” (Evangelho Mateus, 15:11)

Originalmente eram três os sinais [da possessão demoníaca] considerados principais. Um era o uso de uma linguagem desconhecida do paciente - ‘um proferir e saber compreender longos discursos, em idiomas que são desconhecidos da pessoa possesa’ [...] Algumas vezes, nos estados de transe, são proferidas estranhas palavras, que talvez tenham permanecido no subconsciente e que são então lembradas.

No século VI, o Papa Gregório afirmou que “[...] o Diabo ataca procurando confundir o nosso entendimento, impossibilitando nosso julgamento e levando-nos ao desespero” (apud O’ GRADY, 1991, p. 46). A incompreensibilidade, como se pode notar, não só é causada pelo específico modo de dizer, mas também esse modo de dizer se valida pelo próprio fato de ter um caráter obscuro, impossível de ser compreendido. Vejamos o que comenta o historiador Nogueira (2002, p. 62) sobre o imaginário da Idade Média em relação ao Diabo:

Ele 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.

Embora os demônios adaptem-se linguisticamente aos alvos de suas tentações, trata-se de uma comunicação apenas aparente na questão de sua transparência, visto que o Diabo é aquele que, segundo esse imaginário, sempre age para confundir; daí suas vozes peculiares, “difíceis de entender”. No latim, *diabolus*, “aquilo que divide” ou “aquele que separa”, contrapõe-se à noção de símbolo (“aquilo que une”): dois elementos que coincidem em um só. A não coincidência, o que tende à separação, à cisão (do que se diz e do que se intenciona, por exemplo), caracterizaria o Diabo, portanto, inclusive no sentido etimológico.

O estereótipo sobre o inferno, em extensão ao que estamos discutindo, constitui uma cena validada e constantemente reaproveitada em diversos discursos que tentam representá-lo. Dante Alighieri (1955, p. 32), na *Divina Comédia*, escrita no século XIV, realiza uma caracterização não apenas visual, mas, sobretudo, sonora de como seria o inferno, repleto de gemidos, lamentos, gritos e, fundamental para nossa questão de pesquisa, a multiplicidade de línguas, o que 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

KHALIL, Lucas Martins Gama. Ethos e voz em uma canção de *death metal*: representação do confronto com o cristianismo. Cadernos Discursivos, Catalão-GO, v. 1 n 1, p.77-94, 2018. (ISSN: 2317-1006 - online).

punhos estorcidos. [...] As desnudadas almas doloroso/ O gesto descorou;  
dentes rangeram/ Logo em lhe ouvindo o vozear raivoso.

Algumas seitas ditas satânicas, que supostamente (leia-se: segundo elas próprias) tentam derrubar estereótipos – negando, por exemplo, o caráter antropomórfico de Satã –, ajudam a cristalizar certos traços apontados anteriormente. A mais importante delas, Igreja de Satã, fundada pelo norte-americano Anton LaVey na década de 1960, recomenda em seus rituais a utilização da língua enochiana, que, de acordo com a descrição abaixo, caracteriza-se por qualidades tonais “barbáricas”, além de se assemelhar a uma mistura de várias línguas diferentes em seus sons, polifonia que remete à anarquia semântica da mensagem diabólica:

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. (LAVEY, 1976, p. 103)<sup>4</sup>

Na contramão da imagem constituída do falar demoníaco, a construção estereotípica da enunciação divina revela uma espécie de anti-*ethos* em relação ao que evidenciamos na maioria das citações anteriores. Como exemplo, podemos observar dois trechos do livro *Técnica Vocal: Princípios para o cantor litúrgico*, no qual a autora, Paula Molinari, traça um caminho ideal para o cantor alcançar 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 determinadas passagens bíblicas, o que se ressalta nesses trechos é a necessidade de uma comunicação transparente, de algo que não dê margem

---

<sup>4</sup> Tradução livre: 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 dessa língua dão a ela um efeito verdadeiramente mágico que não pode ser descrito.

para o incompreensível ou para o ambíguo. A mensagem deve ser “compartilhada” sem ruídos, satisfazendo o ideal de um esquema comunicacional no qual haja efetivamente um processo de transmissão entre enunciador e 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.

#### *Análise: “Homage for Satan”*

Realizados alguns apontamentos relativos à construção de um estereótipo para o dizer “demoníaco”, propomos neste tópico uma breve análise da canção *Homage for Satan* (2006), da banda norte-americana Deicide, e de seu videoclipe<sup>5</sup>. Analisando elementos dessas produções, podemos destacar alguns aspectos que contribuem para a constituição do *ethos* que denominamos “demoníaco”.

Além da voz gutural, que remonta a construções discursivas que acabamos de comentar e exemplificar, o título (que poderia ser traduzido como Homenagem/Reverência a Satã) sugere 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 Maingueneau (2010b), o ritual satânico, assim 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, a sua circulação torna-se mais aceita, assim como ocorre em filmes de terror, por exemplo, que expõem criaturas e cultos demoníacos: há determinados espaços e práticas em que se “libera” momentaneamente tal visibilidade.

Na letra da canção, ao lado de expressões que recorrem ao imaginário ocidental acerca do inferno, como “lago de fogo”, “isolação forçada” e “exércitos de mortos”, há uma série de afrontas bastante explícitas contra o Cristianismo: “destrua os céus”, “desafiando sua cruz”, “punindo o sacerdote pelas vidas que ele não salvaria”, “Jesus dilacerado”. Por vezes, o enunciador se vale de comentários irônicos, como em “esperando o renascimento de Cristo” e “tudo o que é mal e a mão direita de deus”, sendo que nesse último trecho a proximidade e a relação de coordenação entre os dois

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IJkMrl4AG8w>. Acesso em 29 set. 2016.

núcleos nominais pode sugerir a passividade divina, suposta omissão em relação à existência da maldade.

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 apart<sup>6</sup>

Podemos notar a presença do gerúndio no início de muitos versos. Tendo em vista essa configuração verbal, a impressão que se constrói a partir da leitura linear da canção não é a de uma narrativa, mas a de uma descrição dinâmica, pois as ações parecem ocorrer em um tempo simultâneo. Com relação à cenografia instaurada na canção, tal aspecto contribui no sentido de provocar certo efeito de presentificação dos acontecimentos e dizeres, acentuando o caráter de blasfêmia, na medida em que o enunciador aparece como alguém que, no exato momento da canção, exprime toda a sua ira ao Cristianismo em louvor a Satã, dirigindo-se, inclusive, a um enunciatário virtual (“deus não pode encontrar você”) em tom ameaçador, considerando este como um fiel esquecido por seu Senhor.

A criação da imagem de um enunciador blásfemo e sacrílego é observada também a partir de pequenos detalhes, como na escrita da palavra “deus/ god” com a inicial minúscula, o que age contrariamente à divinização pressuposta pela tradicional inicial maiúscula. O próprio nome da banda (“Deicide”, que etimologicamente significaria algo como “aquele/ aquilo que mata Deus”) atua eventualmente como parte do *ethos* prévio referente à canção (ou seja, como elemento que emerge anteriormente à própria enunciação) e corrobora o tom nela instaurado.

---

<sup>6</sup> 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 forçada/ Ao lago de fogo/ Vontade e pensamento livre você trouxe à beira 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.

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 encurralar 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 em sua fisionomia, até se igualar aos personagens em estado de possessão. Um dos últimos *frames* do videoclipe, 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 a sua “nova doutrina”, em frente a uma igreja, para algumas dezenas de pessoas.

No decorrer deste artigo, realizamos várias referências à qualidade de voz gutural, a fim de relacioná-la ao funcionamento discursivo do *death metal*. Pode-se afirmar que a sua aparência distorcida, obscura e ruidosa alinha-se ao *ethos* construído em canções do gênero; no entanto, não podemos caracterizá-la apenas a partir de observações impressionísticas. Por isso, recorreremos a duas perspectivas, a acústica e a articulatória, para definirmos essa qualidade de voz, bem como para apreendemos

quais os mecanismos que provocam, como resultado, as características acima assinaladas: a) No que concerne a especificidades articulatórias, a voz gutural é caracterizada pela vibração das pregas ariepiglóticas e das falsas cordas vocais. Já na configuração supralaríngea, há um recorrente recuo da língua, usualmente acompanhado por um encurvamento, resultando em constrictões faríngeas que intensificam o aspecto distorcido. A configuração labial se caracteriza por constrictão 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. b) Já a caracterização acústica da voz gutural<sup>7</sup> pode ser definida 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. 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 (ou seja, mesmo uma vogal anterior, como /e/, tende a ser pronunciada, na voz gutural, com um aspecto mais grave que o esperado).

Como observamos nesses apontamentos, são vários os elementos enunciativos que corroboram a construção de um *ethos*. A voz alia-se a letras, videocliques, performances, materiais gráficos etc. como integrante de uma semântica global, estando, por isso, submetida a restrições semânticas próprias à formação discursiva em questão. Podemos, diante disso, assinalar duas considerações de teor conclusivo: 1) a voz não constitui um aspecto contingente/ acidental da linguagem: seus possíveis efeitos de sentido são historicamente determinados; 2) a voz, isolada de uma cena de enunciação mais ampla, nada mais é do que uma virtualidade, um possível sentido a ser preenchido. No caso da canção *Homage for Satan*, o tom blasfemo da letra e a atmosfera de terror

---

<sup>7</sup> Análise que empreendemos em nossa pesquisa de doutorado. Tendo em vista que o objetivo do artigo é investigar a atuação de diversos elementos (não apenas a voz) na constituição do *ethos* do *death metal*, decidimos apresentar apenas uma sumarização dos resultados referentes à análise acústica, considerando também que a inclusão dos espectrogramas e oscilogramas e de suas respectivas análises extrapolaria os limites espaciais deste artigo.

KHALIL, Lucas Martins Gama. Ethos e voz em uma canção de *death metal*: representação do confronto com o cristianismo. Cadernos Discursivos, Catalão-GO, v. 1 n 1, p.77-94, 2018. (ISSN: 2317-1006 - online).

delineada a partir dos vários recursos audiovisuais do videoclipe ajudam a conferir, não somente à voz, mas à cena de enunciação como um todo, o estatuto reivindicado pelo *ethos* do enunciador.

### *Considerações finais*

O processo de constituição de estereótipos é determinado por regularidades discursivas que emergem em diferentes discursos, embora saibamos que cada um funcione a partir de um posicionamento peculiar no campo discursivo em que se esteja inserido. A partir do momento em que tais regularidades cristalizam-se em determinada cultura, os textos produzidos recorrem aos estereótipos como forma de construir um *ethos* que valide a cena de enunciação que se instaura. O *ethos*, dessa forma, não é uma imagem aleatória que o enunciador “escolhe” deliberadamente para si, mas um efeito do discurso, uma reivindicação da própria cenografia que se procura legitimar. Segundo Ruth Amossy (2013, p. 125), o *ethos* não pode ser totalmente singular, na medida em que a sua validade depende do diálogo com representações estabilizadas em determinada cultura: “Para [as imagens do enunciador] 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”.

É com base em um panorama de constitutividade entre *ethos* e estereótipo que se costuma visualizar, frente ao aspecto obscuro e distorcido da voz gutural, uma relação com certo caráter “demoníaco”, maléfico. Dessa imbricação decorre também a aparente naturalidade com a qual canções que tematizam morte, satanismo, violência “demandam” uma qualidade específica de voz e não outra, como uma voz inteligível, “angelical”, por exemplo. A atuação de tais representações cristalizadas é tão intensa que se arraiga nas práticas peculiares a cada discurso. Alguns dos principais “gestores” dos discursos pertencentes ao campo artístico-musical, como os vocalistas, assumem, ao se referirem às próprias performances, estereótipos que se legitimam ao longo da história. Angela Gossow, vocalista da banda sueca de *death metal* Arch Enemy, entrevistada pela revista *Rise! Metal*, em 2008, declara o seguinte:

KHALIL, Lucas Martins Gama. Ethos e voz em uma canção de *death metal*: representação do confronto com o cristianismo. Cadernos Discursivos, Catalão-GO, v. 1 n 1, p.77-94, 2018. (ISSN: 2317-1006 - online).

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 ela pertence não combinam e de que a sua banda “não é sobre vocais doces”, mas “sobre gritos de cortar a garganta” servem para ilustrar o que nos propusemos discutir no decorrer deste artigo. Os estereótipos não se reduzem a esparsas representações generalizantes alheias à constituição das produções semióticas; eles participam efetivamente da atribuição de efeitos de sentido e conferem “coerência”, por assim dizer, a muitas das práticas observadas no funcionamento dos discursos, como a que diz respeito ao estabelecimento de um *ethos* legítimo.

## Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Atena, 1955.
- AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- EGGS, Ekkehard. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- KARDEC, Allan. *O céu e o inferno*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2005.
- LAVEY, Anton. *The Satanic Bible*. New York: Harper Collins Publishers, 1976.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírío Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Organização Sírío Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2010a.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010b.

KHALIL, Lucas Martins Gama. Ethos e voz em uma canção de *death metal*: representação do confronto com o cristianismo. *Cadernos Discursivos*, Catalão-GO, v. 1 n 1, p.77-94, 2018. (ISSN: 2317-1006 - online).

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva; Décio Rocha. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MOLINARI, Paula. *Técnica Vocal*: Princípios para o cantor litúrgico. São Paulo: Paulus, 2007.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O Diabo no imaginário cristão*. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

O'GRADY, Joan. *Satã*: O príncipe das trevas. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1991.

*Recebido em setembro de 2017.*

*Aceito em dezembro de 2017.*