

A voz gutural e o *death metal*: regularidades estereotípicas na constituição de possíveis *ethé*

Lucas Martins Gama Khalil

Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, Rondônia, Brasil
lucas_mgk@hotmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v45i3.661>

Resumo

Este trabalho analisa alguns dos efeitos de sentido engendrados por uma específica constituição discursiva de canções do gênero musical *death metal*, em relação, por exemplo, à qualidade da voz empregada pelos vocalistas. O teor obscuro, animalizado e distorcido desse tipo de voz, denominada gutural, constitui um dos elementos de linguagem que, em aliança com outras materialidades (letras, capas dos álbuns, performances etc.), legitima os efeitos de sentido a serem produzidos na circulação das canções. Com base em propostas teóricas de Dominique Maingueneau, assumimos a hipótese de que a emergência do modo de enunciação do *death metal* não é mera “escolha estilística”, mas sim uma decorrência do modo como a prática discursiva instituída nesse gênero musical, recorrendo a estereótipos cristalizados no decorrer da história, gere os *ethé* dos enunciadores das canções.

Palavras-chave: Análise do Discurso; estereótipo; *ethos*; *death metal*.

Guttural Voice and Death Metal: Stereotypical Regularities in the Constitution of Possible *Ethé*

Abstract

This paper analyses some meaning effects engendered by a specific discursive constitution of songs belonging to the musical genre known as death metal, with respect to the voice quality used by vocalists, for instance. The obscure, animalistic and distorted feature of such voice, called guttural, constitutes one of the language elements that legitimize the effects of meaning to be produced in the circulation of the songs, when this element is combined with other materialities (lyrics, album covers, and performances). Based on Dominique Maingueneau's theoretical proposals, this research assumes the hypothesis that the emergence of the mode of enunciating death metal is not a mere “stylistic choice”, but a result of how the discursive practice established in this musical genre, which recurs to stereotypes crystallized throughout history, manages the *ethé* of enunciators in songs.

Keywords: Discourse analysis; stereotype; *ethos*; death metal.

Introdução

A voz gutural, uma das materialidades que constituem nosso objeto de pesquisa, é um tipo de voz que se faz presente no gênero musical *death metal* e, de modo menos regular, em gêneros similares, como o *black metal* e o *thrash metal*. Englobados pela nomenclatura mais geral *heavy metal*, esses são os gêneros geralmente considerados como os mais “extremos” no âmbito do *rock*. Tal predicação se deve a dois motivos

principais: a abordagem de temáticas cujos espaços de visibilidade são relativamente restritos em nossa sociedade, como violência, morte, demônios, guerra, horror; e uma constituição sonora peculiar, que é caracterizada, dentre outros fatores, por uma intensa distorção dos instrumentos de corda e por trechos de bateria em que se lança mão de uma velocidade fora dos padrões da música que circula na grande mídia.

Aliada a tais particularidades, já suficientes para que muitos identifiquem em músicas desses gêneros apenas “ruído” (vide o recorrente estereótipo do roqueiro como aquele que incomoda a vizinhança com seus barulhos), a voz gutural soa, assim como os instrumentos de corda, com um aspecto distorcido, devido ao modo de articulação empregado. Embora pronunciem os fonemas existentes na língua em que cantam, os vocalistas, ao empregarem a voz gutural, encurtam a passagem do ar pela garganta, gerando um som ruidoso e rouco a uma baixa frequência. Devido à existência do ponto de articulação gutural em fonemas de algumas línguas, como certas línguas semíticas, é necessário deixarmos claro que, quando nos referimos à voz gutural, não se trata da produção de fonemas diferentes daqueles que já existem nas línguas em uso, mas de um modo de articulação que, incidindo, sobretudo, nos segmentos vocálicos, faz as palavras soarem de um modo peculiar, semelhante a um berro ou a um urro animalesco¹.

Apesar da rápida e necessária referência a aspectos articulatórios e perceptuais, a nossa pesquisa tem como interesse principal analisar o papel da voz gutural e de outros elementos de linguagem (letras, materiais gráficos, performances etc.) na produção de determinados efeitos de sentido, concebendo tais elementos enquanto materialidades discursivas cujas apreensões devem considerar, além de uma semiótica textual, as suas inserções em dadas práticas sócio-históricas.

Partimos da assunção de que as escolhas linguísticas (sintáticas e lexicais, por exemplo) não são aleatórias, tampouco resultam de uma vontade contingencial ou de um controle absoluto do falante sobre sua linguagem. Do ponto de vista da Análise do Discurso, os modos de dizer implicam formas de gerenciamento das representações imaginárias que os enunciadores sustentam, tanto em relação aos referentes de seu discurso, quanto em relação a si mesmo e aos seus enunciatários. Nessa perspectiva, a “escolha” por um específico modo de articulação, nas canções de *death metal*, não deve sugerir um ato deliberado, mas sim um indício de inscrição dos enunciadores em uma formação discursiva na qual a voz gutural corrobora o universo de sentido produzido em canções, apresentações, materiais de comercialização e divulgação, ou seja, em diversas práticas semióticas que envolvem esse gênero musical.

A fim de apresentar o quadro teórico em que nossa pesquisa se insere, o próximo tópico discorrerá sobre o conceito de *ethos* discursivo, sob a perspectiva de Dominique Maingueneau, e sua relação com a noção de estereótipo, ressaltada por Ruth Amossy e pelo próprio Maingueneau. Após essa apresentação teórica, traçaremos um panorama acerca do estabelecimento de um estereótipo, em nossa cultura, para o que se concebe como comportamento demoníaco, principalmente relativo à ideia de indivíduo possuído, pois entendemos que tal estereótipo participa ativamente da construção do *ethos* em muitas das canções de *death metal*. Para isso, faremos referência a variados discursos que, no decorrer da história, ajudaram a corroborar o estereótipo em questão. A parte final do artigo será dedicada à análise de uma canção, *Hammer Smashed Face*, da banda

¹ Em inglês, a propósito, essa técnica é também denominada “*growling*”, palavra derivada do verbo *to growl*, que poderia ser traduzido como rosnar ou rugir.

Cannibal Corpse. A partir dela, será possível refletir sobre o modo como o *ethos* recorre aos estereótipos como forma de legitimação daquilo que se enuncia.

Apontamentos teóricos sobre *ethos* e estereótipo

Na Retórica Clássica, *ethos*, *logos* e *pathos* eram identificados como elementos básicos de toda argumentação. Enquanto o *logos* se referia ao próprio discurso, ao raciocínio lógico, à organização e à seleção dos argumentos, o *ethos* e o *pathos* relacionavam-se aos participantes da interação argumentativa: o *pathos* ao auditório (suas disposições, emoções) e o *ethos* ao orador. No entanto, o *ethos* não consistia em um conhecimento extradiscursivo acerca desse orador, mas em uma imagem que se edifica a partir de seu próprio discurso a fim de causar uma impressão de sinceridade/confiabilidade (*areté*), agradabilidade (*eúnoia*) e ponderação (*phrónesis*).

A cisão entre o conhecimento extradiscursivo do orador e a imagem que esse constrói com seu discurso é um dos pilares que se manteve em teorias contemporâneas que abordam a argumentação. Ducrot (1987), por exemplo, diferencia dois locutores com estatutos distintos: um locutor que corresponde ao ser do mundo (locutor λ) e um locutor “L”, que corresponde ao ser do discurso, responsável pela enunciação. Nesse sentido, o *ethos* não consistiria em afirmações autoelogiosas que o locutor pode realizar, mas em como as suas escolhas linguísticas, as suas estratégias argumentativas, os seus modos de enunciar constroem certa imagem que se pretende adequada ao discurso.

Na perspectiva de Dominique Maingueneau, autor inserido no quadro teórico da Análise do Discurso, também se sustenta que o *ethos* é uma imagem constituída na própria enunciação e que funciona no sentido de legitimar aquilo que é dito. No entanto, é necessário ressaltar algumas diferenças dessa perspectiva, sobretudo em relação às postulações da Retórica Clássica. O autor, primeiramente, não reserva o funcionamento do *ethos* aos discursos caracterizados como argumentativos, mas expande sua atuação a todas as manifestações linguísticas, mesmo àquelas em que se tem a impressão de um total apagamento do enunciador. Conforme 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 ainda defende que a abordagem da Análise do Discurso precisa efetuar alguns deslocamentos teóricos: um deles consiste em “afastar qualquer preocupação ‘psicologizante’ ou ‘voluntarista’” (MAINGUENEAU, 1997, p. 45). Isso significa asseverar que o *ethos* discursivo não é mero resultado de um conjunto de estratégias e cálculos sobre os quais o enunciador tem absoluto controle. Tratar-se-ia, conforme já adiantamos, de um dos diversos efeitos observáveis da inscrição do enunciador em uma formação discursiva.

De acordo com a proposta de Maingueneau, o *ethos* implica um caráter, isto é, um conjunto de características psicológicas, e uma corporalidade, relacionada não só a uma compleição corporal, mas também a um modo de se vestir e de se mover no espaço social. Tanto o caráter quanto a corporalidade emergem sob a forma de uma construção de leitura, tendo em vista que o escopo abrangido pela noção de *ethos* não se fixa a uma referência extradiscursiva, mas se relaciona com o curso da própria enunciação.

Maingueneau (2006, p. 271) sustenta, com relação ao *ethos* e à sua mobilização na Análise do Discurso, que “a instância subjetiva que se manifesta através do discurso

não se deixa perceber apenas como um estatuto, mas sim como uma voz associada à representação de um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado”. É importante salientar, além da questão da determinação histórica dos enunciados, que o autor considera a “voz” em um sentido amplo, não relacionada apenas à produção física dos sons da fala, mas, sobretudo, à constituição de um tom, que se faz presente, inclusive, em textos escritos. É nesse último ponto que reside o segundo deslocamento proposto por Maingueneau (1997, p. 46): o de que “a Análise do Discurso deve recorrer a uma concepção de *ethos* que, de alguma forma, seja transversal à oposição entre o oral e o escrito”.

O conceito de *ethos*, por ter um caráter enunciativo (e não extradiscursivo), deve ser entendido, na teorização de Maingueneau (2006), em aliança com o conceito de cena de enunciação. Para o autor, tal noção se desdobra em três cenas: a cena englobante, isto é, o que geralmente conhecemos como o tipo de um discurso (jornalístico, religioso, literário etc.), por exercer uma específica função na sociedade; a cena genérica, que diz respeito às particularidades decorrentes da inserção do texto em um gênero discursivo; e a cenografia, que se refere à própria constituição peculiar da cena de fala instaurada pela enunciação. Há gêneros do discurso, como o diploma e o memorando, que não admitem tantas possibilidades de variação do *ethos*; ele fica restrito ao funcionamento do gênero. No campo artístico-musical, essa coerção é menor. Em um romance ou em uma canção, o *ethos* é um elemento que dialoga mais de perto com a própria cenografia, isto é, com a própria cena de fala mobilizada pelos enunciadores (uma confissão, um diálogo, uma lembrança, um ritual satânico etc.).

Neste trabalho, estabeleceremos uma relação entre os conceitos de *ethos* e de estereótipo, pois defendemos que a constituição de imagens relativas aos enunciadores dialoga necessariamente com representações já legitimadas no interior de determinados discursos. Retomando 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 a mesma linha de raciocínio, Ruth Amossy (2013, p. 125) destaca o papel dos enunciatários no reconhecimento dessas representações imaginárias, aspecto que corrobora a concepção do *ethos* como construção de leitura. Segundo ela:

[...] 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”. No plano etimológico, os constituintes da palavra estereótipo derivam do grego: *stereo* significa “rígido” e *túpos* 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 a mesma impressão milhares de vezes, chamado estereotipia.

Trazendo a questão do caráter repetitivo do estereótipo para o âmbito da Análise do Discurso, podemos afirmar que a constituição de estereótipos é determinada por regularidades enunciativas que ganham um funcionamento privilegiado, no decorrer da história, em diferentes discursos. Em outras palavras, algo se torna estereotípico não apenas por sua circulação quantitativa, mas por particularidades que caracterizam, em cada conjuntura ideológica, a definição das representações socialmente aceitas. Para 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 se instauram. O *ethos*, nesse sentido, não pode ser concebido como uma imagem aleatória que o enunciador “apanha” ao acaso ou “escolhe” deliberadamente para si, mas um 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, por estarem inseridas em um mundo no qual a maioria das decisões precisa ser tomada de forma rápida, acabavam, quando destituídas de um repertório informacional adequado, se apoiando em crenças partilhadas sobre as quais não se dispensava qualquer juízo mais elaborado. Ao contrapormos essa perspectiva à Análise do Discurso, observamos que a teorização de Lippman libera um resíduo incompatível com a perspectiva que sustenta nosso trabalho: a identificação do estereótipo ao desconhecimento abre brechas para a crença no acesso do sujeito ao real, questão bastante problemática para a Análise do Discurso.

Refletimos sobre o 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 discursiva que se apoia em regularidades enunciativas; afinal, nesse caso em específico, nem mesmo temos um corpo humano de carne e osso que poderia ser tocado e examinado (como poderíamos ter no caso de um estereótipo como “mineiro” ou “professor”). Ainda que o Diabo tivesse registrado publicamente um pronunciamento em vídeo e áudio, nem assim acessaríamos a “real” imagem do Diabo, da mesma forma que não acessamos diretamente a real imagem do mineiro ou a do professor, embora habitemos os mesmos espaços que eles.

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

[...] podemos dizer que a “realidade” corresponde ao mundo empírico através de sua fenomenalidade, como lugar assignificante (e ainda assignificado) se impondo ao homem em seu estado bruto à espera de ser significado. Em contraste, o “real” refere-se ao mundo 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 ações².

A partir dos neologismos *assignificante* e *assignificado*, o teórico conceitua 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. Vale destacar que, ao construir o real, os sujeitos têm a ilusão de estarem em contato com a realidade; disso decorre a eficácia prática dos estereótipos. Charaudeau (2007, p. 3, tradução nossa), no mesmo artigo, ainda define o imaginário como “um modo de apreensão do mundo que nasce a partir da mecânica das representações sociais”³. Assim sendo, o imaginário exerceria papel fundamental na transformação da realidade em real significante e, segundo o autor, assumiria uma dupla função: a criação de valores e a justificação das ações práticas.

Outra questão teórica que precisamos considerar diz respeito à abrangência da noção de estereótipo. Na maioria dos trabalhos sobre o tema, os estereótipos fazem referência a grupos humanos, geralmente categorizados por proveniência, profissão, classe social, interesses etc. A princípio, então, poderia ser um problema encararmos como estereótipo a representação de um indivíduo possuído ou de um comportamento dito demoníaco. No entanto, encontramos apoio nas postulações do pesquisador Henri Boyer (2008, p. 105, tradução nossa) sobre essa questão: “[...] a estereotipagem não pode ser reservada a grupos humanos: ela pode relacionar-se a um espaço urbano, o subúrbio; a um comportamento sexual, a homossexualidade; a um esporte, o rugby de quinze; a um animal, o golfinho”⁴. Partindo dessa perspectiva, tanto comportamentos (“demoníaco” ou de possessão) quanto a própria entidade Diabo tornar-se-iam passíveis de serem representados de uma forma estereotipada.

Alguns dos temas mais abordados nas letras das canções de *death metal*, conforme já adiantamos, são morte, violência, possessão, horror e satanismo. As cenas de fala que tais canções instauram, tendo em vista esse escopo temático, colocam em jogo representações estereotipadas relativas, por exemplo, ao corpo possuído. A partir da observação de algumas regularidades existentes nesse gênero musical, defendemos a hipótese de que a emergência do modo de enunciação do *death metal* é determinada por peculiares construções discursivas concernentes aos temas que acabamos de citar. Por isso, antes de realizarmos a análise da canção *Hammer Smashed Face*, traçaremos, por meio de exemplos de vários discursos, um paralelo entre o processo de estereotipagem do demônio (e, principalmente, do corpo possuído) em nossa cultura e algumas das regularidades discursivas que emergem em textos, como a caracterização gutural da voz em canções.

² “[...] on peut donc dire que « la réalité » correspond au monde empirique à travers sa phénoménalité, comme lieu assignifiant (et encore assignifié) s’imposant à l’homme dans son état brut en attendant d’être signifié. Par opposition, « le réel » réfère au monde tel qu’il est construit, structuré, par l’activité signifiante 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”.

³ “L’*imaginaire* est un mode d’appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales”.

⁴ “[...] le stéréotypage ne saurait être réservé aux groupes humains: il peut concerner un espace urbain, la banlieue; un comportement sexuel, l’homosexualité; un sport, le rugby à XV; un animal, le dauphin”.

O estereótipo de possessão e o *ethos* do *death metal*

No decorrer de nossa pesquisa, a partir da observação e análise de canções do gênero *death metal*, temos buscado definir alguns traços semântico-discursivos que, de certa maneira, caracterizam a voz gutural e, conseqüentemente, ajudam a moldar o *ethos* hipoteticamente “demoníaco” dos enunciadores que a empregam. Dentre eles, os mais recorrentes são: o traço animalesco, em oposição ao humanizado; o traço monstruoso, em oposição ao proporcional/harmonioso; o traço obscuro/distorcido da linguagem, em oposição à transparência/pureza do que se diz. É importante destacar que tais oposições remetem necessariamente a dicotomias historicamente construídas, fundamentadas, sobretudo, na circulação e na cristalização de variados discursos acerca do “diabólico” e do “divino”.

Diante da diversidade de traços apontados, as análises das canções tendem a ressaltar um ou outro, dependendo das características que emergem em cada produção. Por exemplo, analisando a canção *Homage for Satan*, da banda Deicide, focalizamos o caráter obscuro da enunciação que recorre à voz gutural, associando-o a diversos discursos (principalmente religiosos) que reivindicam o traço transparente/puro para a enunciação divina. Já à diabólica, reserva-se o caráter distorcido e ambíguo, pois o Diabo é comumente representado como aquele que vem para confundir, empregando uma linguagem sempre dúbia e desviante. Assim, a aparente falta de significantes em canções do gênero, devido à intensa distorção causada pela voz gutural, não é mera escolha estilística, mas cumpre determinado papel na atribuição de um *ethos* e de uma cena de fala específica à canção.

O *ethos* que decidimos denominar “demoníaco” comporta, dessa forma, certas características que se cristalizaram a partir do processo de estereotipação do mal e do inferno em nossa cultura. Além do já citado traço de obscuridade, podemos assinalar um recorrente *ethos* demoníaco de possessão. Devido à impossibilidade de refletirmos suficientemente, no espaço de um artigo, sobre cada um dos traços citados, optamos por focalizar mais detidamente a legitimação de uma representação imaginária recorrente em relação ao “indivíduo possuído”.

No decorrer da história, diversos discursos, não apenas advindos do campo religioso (embora seja importante a sua parcela de contribuição), ajudaram a constituir uma imagem do que se supõe ser a de um indivíduo possuído, seja por um demônio, seja por alguma outra força, tal como ódio ou vingança, que subtrairia do indivíduo o controle consciente de si. Muitos desses discursos associam a possessão a alterações físicas nos indivíduos, inclusive em questões ligadas à voz, o que é relevante para a discussão sobre a emergência da voz gutural em certos gêneros musicais.

Em textos bíblicos⁵, 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 supracitada 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,

⁵ Nesta seção, todos os grifos das citações são nossos.

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. (Mateus, 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. (Mateus, 9:32-33)

Depois do pôr-do-sol, todos os que tinham enfermos de diversas moléstias lhes traziam. Impondo-lhes a mão, os sarava. De muitos saíram os demônios, *aos gritos*, dizendo: Tu és o Filho de Deus. Mas ele repreendia-os severamente, não lhes permitindo falar, porque sabiam que ele era o Cristo. (Lucas, 4:40-41)

Conforme se pode notar, a possessão é relacionada a um comportamento que, de um modo ou de outro, traz consequências para a produção da voz. No segundo excerto, inclusive, tal consequência é a própria falta da voz. Lembremos que muitas das doenças e deficiências humanas já foram concebidas como castigo divino ou como influência demoníaca, sendo que essa última possibilidade é reforçada com o trecho do Evangelho de Lucas. Quanto à relação com o traço animalesco, o primeiro excerto apresenta a transferência dos demônios aos porcos. Em nossa perspectiva, tal “escolha” não é aleatória, pois há certa cristalização da relação entre os demônios e certos animais, principalmente o bode e o cão negro, segundo Nogueira (2002). No âmbito do *death metal*, há uma espécie de produção da voz, congênere à produção gutural (alguns a consideram como uma subdivisão do gutural), denominada *pig squeal*, expressão que poderia ser traduzida como “guincho de porco”. Ela 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 às produções egressivas. Com essa informação, não pretendemos insinuar que há uma implicação direta entre a passagem da Bíblia e o nome de tal técnica, o que seria uma avaliação bastante simplificadora das relações interdiscursivas. Entretanto, é plausível afirmar que regularidades associativas como essas ajudam a cimentar imagens estereotipadas.

Durante a Idade Média, e mesmo após o seu fim, vários foram os documentos escritos e que circularam na Igreja como meios de regulamentar o exorcismo, definindo os sintomas característicos de um indivíduo supostamente possuído. Dentre esses manuais, um dos mais importantes foi o Rituale Romanum, documento da Igreja Católica publicado pelo papa Paulo V em 1614. Segundo esse documento, abordado pela historiadora O’ Grady (1991, p. 151-153): “Um [dos sintomas] era o uso de uma linguagem desconhecida do paciente – ‘um proferir e saber compreender longos discursos, em idiomas que são desconhecidos da pessoa possessa’”. Já outros manuais, citados por Nogueira (2002, p. 57), relacionavam, com certa recorrência, a possessão a aspectos da fala da vítima. Um indivíduo era considerado possuído, por exemplo, “quando se exprimissem 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” ou quando parecia sofrer algumas formas de interdição em seus possíveis dizeres, não conseguindo, dentre outras coisas, “pronunciar o santo nome de Jesus ou de qualquer outro santo, nem cantar os salmos ‘Miserere mei Deus’, ‘Qui habitat’ [...] e outras coisas congêneres”.

De acordo com O' Grady (1991, p. 153), dentre os indivíduos considerados possuídos em práticas de exorcismo documentadas ao longo dos tempos, “podemos encontrar 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”. Podemos notar que o aspecto grave e distorcido da voz gutural encontra, nesse tipo de representação, alicerces para a sua legitimação enquanto modo de enunciação adequado às cenas de fala construídas em canções de *death metal*. Tal imaginário é tão presente que, fazendo referência a um dos filmes mais famosos sobre possessão, a caracterização apresentada por O' Grady poderia ter sido extraída do roteiro de *O exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin.

Já na penúltima década do século passado, René Laban (1989, p. 53-54, tradução nossa), em seu 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”⁶.

Oliva (2007) destaca que, no âmbito do Pentecostalismo contemporâneo, é comum a crença de que o Diabo possui intelecto, mas, por ser incorpóreo, necessita do corpo de alguma pessoa. Um dos principais sinais de possessão apontados por essa corrente é a inconsciência, o que corrobora a associação entre a possessão e a falta de controle. No livro *Prepare-se para a Guerra*, Rebecca Brown alerta que mesmo os fiéis podem ser alvo de demônios, caso haja “brechas” abertas por atos considerados pecaminosos, como jogos, sexo e, inclusive, o *rock*. A participação em centros espíritas também é uma prática recorrentemente citada como uma espécie de gatilho para a possessão. Por outro lado, há forças que “bloqueiam” 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, em seu estudo, é a de que tal igreja tem ocupado o vácuo/ silêncio deixado pela Igreja Católica em relação à possessão.

Embora algumas brechas para a possessão sejam estabelecidas, as explicações variam bastante, criando uma impressão de que o fiel nunca estará totalmente imune aos demônios. Cáceres (2006, p. 74), também em pesquisa 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”.

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

⁶ “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”.

O possesso revolve-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 noutra, 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, em nossa cultura, se sustenta acerca do modo de enunciar demoníaco, tendo em vista que os discursos citados neste tópico convergem frequentemente em relação à caracterização dessa linguagem como insólita, obscura e, de certa forma, impossível (ou de se dizer ou de se apreender).

O funcionamento de estereótipos não se restringe a 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 certas representações estereotipadas. No caso de nosso objeto de pesquisa, podemos destacar expressões como “que diabos há com ele/ela?” ou “ele/ela está com o diabo!”, que corroboram, em vista dos traços já discutidos, a imagem de possessão historicamente construída em nossa cultura.

Tendo apresentado algumas regularidades observadas em discursos sobre o comportamento de possessão e sobre a alteração que ele causaria na voz no indivíduo, passaremos, na seção seguinte, a uma breve análise da canção *Hammer Smashed Face* (“Face esmagada por um martelo”), abertura do álbum *Tomb of the Mutilated* (1992), de autoria da banda norte-americana Cannibal Corpse.

***Hammer Smashed Face* e a imagem de enunciador possuído**

O *death metal*, bastante influenciado pelo *thrash metal*, intensifica ainda mais a “agressividade”, tanto sonora quanto lírica, característica do chamado metal extremo. Dunn (2004, p. 107) o define como “uma das mais agressivas, técnicas e viscerais formas de música”⁷. Dentre as características mais 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* (ou “metranca”), em que baquetadas extremamente rápidas são executadas na caixa e no chimbau. Conforme explica Harris (2007, p. 3, tradução nossa), 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’”⁸ em

⁷ “Death metal is widely regarded as one of the most aggressive, technical, and visceral forms of music”.

⁸ “Vocals became less and less intelligible, songwriting became more complex and guitar ‘riffs’ (chord sequences) sounded increasingly austere and ‘dark’”.

relação ao *heavy metal* de modo geral. Ainda segundo esse autor, as letras são “decifráveis” somente com o auxílio dos encartes.

Para que possamos fazer referências posteriores à letra da canção que propomos analisar, reproduzimos a seguir os seus versos, em inglês, e, em nota de rodapé, uma tradução possível para o português:

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 forehead⁹

O enunciador instaurado pela cena de fala da canção apresenta-se em primeira pessoa, como alguém levado a praticar um assassinato por uma força incontrolável. A parte da voz é toda executada guturalmente e, logo nos primeiros versos, o enunciador menciona um estímulo que vem de dentro, despontando paulatinamente e fazendo-o imaginar o assassinato de alguém, referido na canção como “você”. Vale destacar que, em nenhum momento, esse estado de possessão é atribuído a uma força demoníaca; porém, a canção refere-se a uma raiva retida há muito tempo e, assim sendo, podemos interpretar a raiva como a causa maior da hipotética possessão. Nos versos seguintes, o enunciador faz referência a um “outro ser que habita e se enraíza em seu córtex”, o que nos pode conduzir à suposição de que a perda de controle nada mais é que um mero desdobramento de sua personalidade, fazendo tal sujeito sentir, conforme diz a letra, a

⁹ 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.

“violência como um estilo de vida”. No decorrer da canção, a cenografia se constitui predominantemente a partir da descrição do assassinato, cujo instrumento principal é um martelo, embora não esteja claro se ele está sendo praticado ou tenha ficado no nível da imaginação, manifestada no momento em que o enunciador expressa a sua raiva. Por um lado, o uso de um modo análogo ao subjuntivo no segundo verso pode apontar para essa última interpretação; por outro, a vívida descrição do assassinato e o uso de verbos no presente do indicativo no curso de tal descrição produzem um efeito presentificador que perpetua a citada dúvida. Esse efeito ganha intensidade com o emprego recorrente de orações temporais que introduzem uma relação de simultaneidade (“Ossos faciais quebram enquanto eu racho o seu crânio ao meio”). Ainda sobre a configuração verbal, há alguns trechos em que a forma verbal indicativa é o futuro do presente (“Verei você morrer”, “Você nunca viverá novamente, logo sua vida terminara”), o que ajuda a criar um tom ameaçador, situado entre a imaginação do assassinato e a prática propriamente dita.

Alguns trechos da letra, nem um pouco eufêmicos, corroboram a construção de uma atmosfera visceral e repulsiva, como nos versos: “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” e “Descascando a carne do fundo de minha arma”. Na seção anterior, pôde-se notar que muitos dos discursos sobre a possessão destacam o caráter repulsivo, muitas vezes em virtude da obscenidade da linguagem de indivíduos acometidos por demônios. Essa característica, na prática discursiva do *death metal*, não é exclusiva das letras. Outras materialidades, como os materiais gráficos que acompanham os álbuns, participam da constituição da semântica instaurada por esse discurso. Podemos citar a capa do *long-play* no qual a canção foi lançada. Nela, há o desenho de dois corpos cadavéricos e pálidos em estado quase esquelético. Nas partes dos corpos que ainda contêm carne, notamos diversas marcas de esfaqueamento. Um dos corpos, 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 realizando sexo oral no corpo da mulher. No chão, há vísceras e diversas manchas de sangue, além de uma cabeça, ao lado de velas, completamente esfolada cujos olhos se direcionam de forma vidrada para frente. O próprio logotipo da banda, que também estampa a capa, emprega uma fonte que tem a particularidade de simular um sangue escorrendo.

Em versos como “Involuntariamente transformando em pasta as regiões faciais” e “Um servo a seus comandos”, alude-se novamente a uma suposta possessão, que arrancaria do indivíduo a consciência sobre as suas ações. O sujeito, apesar do descontrole, “sente-se em harmonia com seu sexto sentido”, identificado com o desejo de matar. A corporalidade desse *ethos* de possessão é reforçada pelo verso “Meu sangue corre gelado”, imagem que remete a representações cristalizadas, em nossa cultura, sobre a aparência de indivíduos possuídos: palidez extrema, veias azuis e saltantes, baixa coagulação, ou seja, aspectos que poderiam ser relacionados ao funcionamento anômalo da circulação sanguínea.

É importante enfatizar, a partir da análise da canção, o papel do *ethos* na validação da cena de fala construída no texto. Ao mesmo tempo, funciona 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 personalidade cambiante) e um *ethos* mostrado, que emerge, dentre outras coisas, a partir da escolha vocabular, que, no caso dessa canção, 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 o modo de falar ofegante e impulsivo do enunciador. No verso “Esmagando, conteúdos, craniais”, a forma considerada não padrão de pontuação (por separar o verbo de seu objeto e o núcleo do sintagma nominal de seu adjunto) age no sentido de reforçar esse aspecto. Além disso, observa-se o caráter hesitante da fala em “Está, está saindo” e a produção de itens lexicais que, colocados sequencialmente em um verso (“Tortura, pulverizado”), não formam uma unidade sintagmática naturalmente produzida na língua, causando um efeito de desorganização e de transtorno na fala “possuída”. Poderíamos atestar, ainda, um possível *ethos* pré-discursivo, na medida em que um ouvinte, mesmo antes de entrar em contato com a canção, pode antecipar certas imagens acerca do texto devido ao pertencimento discursivo em questão, isto é, pelo fato de esse ouvinte eventualmente já sustentar representações imaginárias acerca da prática discursiva do *death metal*.

Na construção do *ethos* de possessão, podemos identificar a voz gutural ao modo como se enuncia e, portanto, ao que Maingueneau (2006) denomina *ethos* mostrado, em oposição ao que o enunciador poderia dizer diretamente sobre si, o *ethos* dito. A impressão de “naturalidade” com a qual se encara a associação entre o *ethos* instaurado na canção e o recurso à voz gutural deriva, de acordo com a nossa hipótese, de um processo sócio-histórico de cristalização de estereótipos acerca do que se considera como um estado de possessão. É por esse motivo que a seção de análise foi precedida, neste artigo, por um tópico que apresentou os modos recorrentes de caracterização da voz do indivíduo possuído em diversos discursos.

A partir da implicação entre discurso e história que acabamos de apontar, não temos a intenção de propor que se trata de uma relação unilateral em que o texto é mero receptáculo do contexto. A cena de fala construída pela canção constitui um todo significativo que, à sua maneira, também gere as relações de sentido, e tal assunção se sustenta na medida em que a voz gutural nada significaria isolada de uma cenografia particular. Maingueneau (2013, p. 73) afirma que “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”. Uma canção de ninar, para citarmos um exemplo, se for cantada com uma qualidade de voz gutural, provavelmente soaria, no mínimo, excêntrica ou inusitada. O exagero dessa conjectura serve para demonstrar que a escolha de uma voz não é arbitrária, pois sofre coerções discursivas que contribuem para a delimitação dos efeitos de sentido que poderão ser produzidos.

A questão da “adequação” da voz a um modo de enunciação característico de uma prática discursiva (neste caso, as canções de *death metal*) nos demanda um retorno à reflexão teórica de Chareaudeau (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, pois são os discursos que preenchem, na perspectiva do autor, as lacunas de sentido, transformando a realidade em real significante. Maingueneau (2015, p. 26), ao analisar um anúncio publicitário em que o *ethos* construído mescla, de forma pouco usual, os traços “rural” e “urbano”, também elabora um questionamento nesse sentido (os *ethé* dos enunciadores necessitam de um

correlato referencial?) e conclui afirmando que o discurso tem a 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 tal 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 ela é imaginariamente representada articula-se com outros elementos (as letras das canções, os materiais gráficos etc., como observado na análise) para construir um modo de enunciação coerente ao universo de sentido que se procura instaurar.

REFERÊNCIAS

- 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. p. 119-144.
- BOYER, H. Stéréotype, emblème, mythe. *Mots*, Lyon, v.1, n.88, 2008. Disponível em: <<http://mots.revues.org/14433>>. Acesso em: 20 abr. 2015.
- CÁCERES, P. A. C. *As representações do Diabo no imaginário dos fiéis da Igreja Universal do Reino de Deus*. 2006. 143 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Departamento de Filosofia e Teologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia.
- CHARAUDEAU, P. 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. p. 23-28.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987. 222 p.
- DUNN, S. Lands of fire and ice: an exploration of death metal scenes. In: *Art, culture and ideas*. Toronto, n.29, p. 106-125, 2004.
- HARRIS, K. *Extreme Metal: music and culture on the edge*. New York: Berg, 2007. 224 p.
- LABAN, R. *Musica Rock y Satanismo*. Cidade do México: Arco Iris, 1989. 160 p.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 11-32.
- _____. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006. 329 p.
- _____. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R (org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 69-92.
- _____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997. 197 p.
- NOGUEIRA, C. R. *O Diabo no imaginário cristão*. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002. 126 p.
- O’GRADY, J. *Satã: O príncipe das trevas*. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercury, 1991. 189 p.

OLIVA, A. S. *A história do diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007. 288 p.
PEREIRA, M. E. *Psicologia Social dos Estereótipos*. São Paulo: E.P.U., 2002. 202 p.
SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 448 p.

Recebido em: 22/09/2015

Aprovado em: 27/01/2016