O *ethos* demoníaco no rock: relações entre linguagem, voz e corporalidade

Lucas Martins Gama Khalil[1]

RESUMO: O presente artigo objetiva analisar a construção discursiva de um *ethos* demoníaco no âmbito de alguns subgêneros do rock que recorrentemente abordam temas como inferno, morte e Diabo. Nossa hipótese principal é a de que a voz utilizada em tais canções, denominada "voz gutural", constitui um dos vários elementos da semântica global (junto às letras, ao fundo musical, aos materiais gráficos, à compleição corporal dos enunciadores, à *mise-en-scène* dos espetáculos musicais etc), sendo fundamental na produção de sentidos e na delineação do *ethos* supracitado. Adotamos a perspectiva teórica da Análise do Discurso proposta por Dominique Maingueneau, especificamente a partir de reflexões sobre os conceitos de cenografia, semântica global, prática intersemiótica e *ethos*.

PALAVRAS-CHAVE: *Ethos*. Discurso. Voz. Cenografia.

A pertinência do estudo da voz no quadro teórico da Linguística não é e está longe de ser uma unanimidade. Diversas correntes, ao depararem com o tema, relegam-no a um lugar periférico. Em uma abordagem saussureana mais tradicional, por exemplo, a voz não passaria de uma ocorrência contingencial, sem contribuições efetivas para o funcionamento do sistema linguístico; afinal, tratar-se-ia de mera substância, parte de uma realização individual que não constituiria a essência formal da *langue*. Todavia, se considerarmos a

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e professor do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da UFU.

construção de sentidos sob a determinação de aspectos discursivos, não podemos nos ater à problemática do signo. A voz, nessa perspectiva, perderia seu caráter meramente acidental e passaria a funcionar como um elemento que efetivamente produz sentidos em situações de enunciação.

Diversos estudos linguísticos, conquanto muitas vezes não ancorados a perspectivas propriamente discursivas, abordam a questão da voz. Benveniste (2006, p. 82), por exemplo, ao apresentar conceitualmente o aparelho formal de enunciação, assevera que o aspecto mais imediatamente perceptível do processo de enunciação é justamente a realização vocal da língua, que procede de atos individuais nos quais os sons não são jamais reproduzidos de forma exata. Há também certas abordagens funcionalistas que frequentemente recorrem a aspectos prosódicos para explicar fenômenos ligados à função expressiva dos fonemas (tal como um alongamento vocálico indicando a pronúncia enfática de uma palavra), à marcação de turnos em diálogos, à definição dos focos frasais, dentre outros fatores. O diferencial da perspectiva teórica adotada no presente trabalho, entretanto, é a consideração da voz enquanto materialidade regida por regras que não são nem universais nem individuais, mas particularmente determinadas por discursos cujas delimitações envolvem os âmbitos sócio-histórico e ideológico.

Neste artigo, objetivamos analisar a construção de um recorrente *ethos* "demoníaco" no âmbito de certos subgêneros do rock, principalmente no death metal[2] e no black metal[3]. As canções desses subgêneros constroem

[2] Subgênero do rock, mais especificamente do heavy metal, surgido na década de 1980 como uma vertente mais "agressiva" do thrash metal no que diz respeito à realização vocal (com a utilização mais frequente da voz gutural ou dos chamados "vocais rasgados"), ao peso das guitarras e ao tratamento de temas como morte, violência e horror. Cannibal Corpse, Morbid Angel, Deicide, Dismember e Carcass são algumas das bandas com destaque no âmbito do death metal.

[3] Igualmente um subgênero do heavy metal surgido na década de 1980. Porém, diferencia-se do death metal com relação a alguns aspectos musicais (predominância de vocais "rasgados", porém, mais agudos; uso mais frequente da técnica de *blast beats* na bateria; guitarras tocadas geralmente com rápidas palhetadas em *tremolo*; etc.) e temáticos (as letras

cenografias que se relacionam a temas como o inferno, o Diabo, a violência e a morte. Nossa hipótese principal é a de que a voz empregada em tais canções se configura como um dos elementos da semântica global (junto às letras, ao fundo musical, aos materiais gráficos, à compleição corporal dos enunciadores, à *mise-en-scène* dos espetáculos musicais etc), sendo importante na produção de sentidos e na delineação do *ethos* supracitado. Não reduziríamos a voz, dessa forma, a uma simples produção natural e neutra, destituída de caracteres semânticos.

A perspectiva teórica que adotamos é a da Análise do Discurso de linha francesa, especificamente os estudos de Dominique Maingueneau. Os conceitos de *ethos*, cenografia e semântica global, aos quais já fizemos referência, são fundamentais nas reflexões do autor; por isso, dedicaremos o primeiro tópico deste artigo à apresentação do quadro teórico em que nos inserimos. No tópico subsequente, abordaremos a construção de um estereótipo relativo ao "Diabo", tendo em vista que a noção de *ethos,* na teorização de Maingueneau, é perpassada pelas representações cristalizadas que uma sociedade produz acerca das imagens às quais os enunciadores podem se associar. Por fim, proporemos um exercício de análise, tomando como objeto a canção *Immortal Rites*, de autoria da banda norte-americana Morbid Angel. Nesse tópico final, objetivaremos demonstrar como o *ethos* é construído ao mesmo tempo no fio do próprio discurso e na relação com as várias representações do demônio que circulam na sociedade.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

geralmente abordam assuntos relacionados ao anticristianismo, ao satanismo e ao ocultismo). Dark Funeral, Immortal, Darkthrone, Mayhem e Dimmu Borgir são algumas das bandas com destaque no âmbito do black metal.

Em seu livro *Gênese dos Discursos* (2008), Dominique Maingueneau propõe uma teoria do discurso que, de forma peculiar, concebe como seu objeto teórico o interdiscurso, refutando a possibilidade de um discurso se constituir isoladamente para depois "entrar em contato" com outros discursos. Nas palavras do autor, "a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos" (MAINGUENEAU, 2008, p. 20). Essa é apenas a primeira tese das sete que o autor desenvolve nessa obra e, por sua posição estratégica, uma das primordiais na Análise do Discurso por ele proposta. Tendo em vista o espaço deste artigo e o direcionamento teórico da análise a ser realizada, daremos um destaque mais acentuado a apenas duas das teses apresentadas na obra citada.

Antes de apresentá-las, é necessário dizer que o discurso, para Maingueneau, é a relação que une um sistema de restrições (a formação discursiva) ao conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema (a superfície discursiva). Em uma pesquisa aliada a essa proposta, objetiva-se "articular um funcionamento discursivo e sua inscrição histórica, procurando pensar as condições de uma "enunciabilidade" passível de ser historicamente circunscrita" (MAINGUENEAU, 2008, p. 17). Metodologicamente, parte-se de um recorte particular do interdiscurso, denominado campo discursivo (conjunto de formações discursivas concorrentes, devido ao fato de exercerem uma mesma função social; nesse sentido, fala-se em campo religioso, campo político), e desse recorte isola-se um "espaço discursivo", que é o subconjunto em que se encontram os discursos que o analista julga relevante evidenciar e pôr em relação. Considerando essa decisão e as hipóteses formuladas, o analista passa à análise de textos que emanam das formações discursivas envolvidas, para que, após essa etapa, sejam descritos os traços semânticos que restringem e definem a produção enunciativa dos discursos em questão. A análise que Maingueneau (2008) realiza acerca dos discursos jansenista e

humanista devoto é um exemplo de aplicação dessa metodologia, pois o autor demonstra de forma bastante explícita o modo como um discurso só funciona em relação ao interdiscurso, interpretando o seu "outro" sob a forma de simulacro.

No caso de nossa análise, o discurso que recortamos provém do campo artístico-musical; no entanto, as polêmicas geradas aproximam-se de outro campo, o religioso, tendo em vista que, no death metal, propõe-se uma recorrente oposição ao cristianismo. Por isso, é necessário observar como a cenografia instituída nas canções lida com a construção de um "outro", de um "adversário" no interdiscurso.

Embora os aspectos discursivos possam ser relacionados à presença de traços semânticos em textos efetivamente produzidos, não se pode esquecer de que a estruturação desses traços semânticos é historicamente constituída. Para Maingueneau (2008, p. 16), "as unidades do discurso constituem, com efeito, sistemas, sistemas significantes, enunciados, e, nesse sentido, têm a ver com uma semiótica textual; mas elas também têm a ver com a história que fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam". Dessa forma, é importante questionar a historicidade das representações sobre o Diabo e o modo como elas são atualizadas nos textos, considerando que cada discurso interpreta o "demoníaco" por meio de seu sistema de restrições.

A primeira das duas teses de Maingueneau a serem explicitadas refere-se ao caráter de semântica global que uma análise de discursos deve contemplar. Com essa proposta, o autor assevera que não podemos apreender o discurso privilegiando apenas um elemento específico dentre seus vários planos. Por exemplo, não basta descrevermos escolhas lexicais e sintáticas para definir a identidade de um discurso; do mesmo modo, não é suficiente atestar a utilização de um gênero textual ou de um arcabouço intertextual peculiar. É necessário que o analista integre todos os planos que são relevantes para o

funcionamento discursivo, "tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação" (MAINGUENEAU, 2008, p. 75). Alguns dos planos citados pelo autor são: o vocabulário e os temas (desde que associados a uma particular exploração semântica); a intertextualidade (referências intertextuais que os discursos definem como legítimas); o estatuto do enunciador e do destinatário (conforme a posição social que é atribuída a cada um deles); a dêixis enunciativa (configuração espaço-temporal que o discurso constrói em função de seu próprio universo); o modo de coesão (pelo qual o discurso realiza sua organização interna); e o modo de enunciação (maneira específica de enunciar, que, dentre outras coisas, envolve uma "voz própria" a um discurso).

Apesar de a "voz própria a um discurso" não se referir exatamente à produção física da voz humana, mas a um "tom", que pode ser relacionado, inclusive, a textos escritos, acreditamos que é no plano "modo de enunciação" que a questão da voz (do ponto de vista da sua realização sonora) pode ser considerada como um dos elementos do discurso, tendo em vista que hipotetizamos a produção dessa voz como determinante na construção de um *ethos* demoníaco.

No que concerne à elaboração teórica em questão, é válido destacar que a tese da semântica global nega a concepção de discurso como um "sistema de ideias", construto que preexistiria à produção enunciativa. Se considerarmos que as restrições semânticas se dão na/pela prática discursiva, não há por que conceber o discurso como uma "profundeza", isto é, como um lugar de onde as ideias emergiriam e materializar-se-iam em enunciados efetivos. Além disso, tal tese faz com que nos libertemos "de uma problemática do signo, ou mesmo da sentença, para apreender o dinamismo da significância, que domina toda a discursividade: o enunciado, mas também a enunciação, e mesmo além dela" (MAINGUENEAU, 2008, p. 22). Conforme discutimos no início deste artigo, uma análise de discursos não pode atribuir aos aspectos da

enunciação, como a voz, um lugar periférico em relação aos signos linguísticos. Tanto os primeiros quanto os segundos podem ser mobilizados como elementos da semântica global proposta por Maingueneau.

Outra tese que, aliada à semântica global, torna-se fundamental para apreendermos o funcionamento dos discursos, é a consideração da prática discursiva enquanto uma prática intersemiótica. Segundo Maingueneau (2008, p. 23), "a prática discursiva não define apenas a unidade de um conjunto de enunciados; ela pode também ser considerada como uma prática intersemiótica que integra produções pertencentes a outros domínios semióticos (pictórico, musical etc)". Se a tese da semântica global confere diversos planos à análise dos enunciados, o discurso enquanto prática intersemiótica sugere que um mesmo sistema de restrições semânticas pode ser válido não apenas para enunciados verbais, mas também para textos (em um sentido mais amplo) compostos por outras linguagens. Em canções, diversos elementos determinam a produção de sentidos e nem sempre eles são materialidade verbais, como é o caso do material gráfico que acompanha o álbum.

Evidenciada a relevância do modo de enunciação — um dos "planos" da semântica global — e das materialidades intersemióticas, é necessário que apresentemos dois conceitos que, embora não efetivamente explorados em *Gênese dos Discursos*, são fundamentais em textos ulteriores de Maingueneau. Estamos nos referindo aos conceitos de cenografia e *ethos*. O primeiro deles repele, por sua própria denominação (junção de cena com grafia), a predominância de uma ou outra semiose. O segundo, por sua vez, funcionando no interior de uma cenografia, confere "corpo" ao modo de enunciação reivindicado pela semântica global.

Maingueneau, quando define o conceito de cena de enunciação, recorre a três cenas "que operam sobre planos complementares: a cena englobante, a

cena genérica e a cenografia" (MAINGUENEAU, 2006, p. 251). A cena englobante refere-se ao tipo de discurso (artístico, publicitário, político, dentre outros), enquanto a cena genérica implica as condições impostas por cada gênero do discurso. Já a cenografia, conceito principal em nossa abordagem, "adiciona ao caráter teatral de 'cena' a dimensão da grafia" (MAINGUENEAU, 2006, p. 253). Em outras palavras, ela corresponde ao modo como os enunciados "escrevem" e constroem uma cena específica, em conjunto com um quadro cênico estabelecido – a cena englobante e a cena genérica. A (re)constituição de uma cenografia envolve, dessa forma, as particularidades que caracterizam a existência material dos enunciados.

A instituição de cenografias em textos ajuda a legitimar determinados sentidos, de forma que o que é dito torna-se inseparável do modo como se diz. Para Maingueneau (2011, p. 99), "não podemos dissociar a organização dos conteúdos e a legitimação da cena de fala". Na constituição de cada cenografia, entram em funcionamento *ethé* possíveis e, muitas vezes, *ethé* "esperados" por determinado público em vista do quadro cênico previamente composto. Sendo assim, não é qualquer *ethos* que pode "corresponder" a quaisquer tipos de cenografias para compor uma conjuntura semântica socialmente legitimada: "a enunciação constrói certa "imagem" do locutor e configura um universo de sentido que corresponde a essa imagem" (MAINGUENEAU, 2010, p. 80).

No caso de nosso objeto de análise, consideramos que a noção de voz "demoníaca", assim como a de voz "angelical", por exemplo, é construída no interior de discursos historicamente determinados. Por outro lado, são as cenas de enunciação que funcionam como embreantes de tais interpretações. Tendo em vista que todo discurso é orientado, no sentido de que se desenvolve em função de uma finalidade (mesmo que supostamente não a alcance ou mude de direção), a legitimação de uma cena de enunciação, significativamente

atravessada pela questão do *ethos*, é crucial para o estabelecimento de certo "acordo" entre enunciador e coenunciador. "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" (MAINGUENEAU, 2011, p. 99). Se as canções de death metal propõem cenografias que mobilizam dada concepção de demônio e de inferno, não é qualquer *ethos* que corroboraria o sentido dessas produções artísticas.

O conceito de *ethos* remonta à Retórica Clássica, referindo-se "às propriedades que os oradores se conferiam implicitamente" (MAINGUENEAU, 1997, p. 45). Com a finalidade persuasiva, os oradores deveriam mostrar ao auditório certos traços de caráter, sendo que esse mostrar não significava dizer de forma direta "eu sou assim", mas, através do próprio modo de enunciação, suscitar a interpretação de uma imagem. No âmbito da Análise do Discurso, Maingueneau (1997) propõe dois deslocamentos. Em primeiro lugar, nega-se qualquer teor voluntarista, isto é, as condições de funcionamento de um *ethos* são impostas pela formação discursiva e não por uma consciência estratégica do indivíduo. O segundo ponto diz respeito à restrição do *ethos* à modalidade oral; para a perspectiva discursiva, o *ethos*, como um tom que se associa a uma imagem do enunciador, pode funcionar tanto em textos orais quanto em textos escritos. Para Maingueneau (2006, p. 271-272), o *ethos* discursivo envolve:

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

A questão da corporalidade é fundamental em nosso objeto de análise, pois os *ethé* associados à concepção de Diabo investem-se de estereótipos

historicamente construídos. Ao considerarmos a cultura fortemente imagética que a contemporaneidade nos impõe, não podemos deixar de analisar os "corpos" do demônio que se legitimam em conjunção com os traços de personalidade, pois "a instância subjetiva que se manifesta através do discurso não se deixa perceber neste apenas como um estatuto, mas sim como uma voz associada à representação de um "corpo enunciante" historicamente especificado" (MAINGUENEAU, 2006, p. 271). Quando nos referimos a "corpo", não atestamos necessariamente a presença de um corpo físico exterior à enunciação, mas fundamentalmente um funcionamento enunciativo que é regido por traços de dada representação da corporalidade.

O "*ethos* efetivo", de acordo com Maingueneau (2006), é constituído por um *ethos* pré-discursivo (representações prévias que o público atribui à imagem do enunciador) e um *ethos* discursivo (desenvolvido na própria enunciação), que, por sua vez, pode ser "dito" ou "mostrado", dependendo do fato de os caracteres éticos serem evocados de forma explícita ou implícita. Ao formalizar um esquema para o *ethos* efetivo, o autor liga todos esses conceitos à palavra "estereótipos". Para que não fiquemos órfãos de uma definição de "estereótipo", diremos, em conformidade com Amossy (1991), que os estereótipos são representações ou imagens coletivas cristalizadas que contribuem para organizar o imaginário social. O próximo tópico é dedicado justamente ao processo de constituição do *ethos* demoníaco relacionado à cristalização de estereótipos sociais.

2 A CONSTRUÇÃO DE UM ESTEREÓTIPO DO DEMÔNIO

Em nossa fundamentação teórica, apresentamos brevemente a tese do primado do interdiscurso sobre o discurso. Tendo essa proposta em vista, não podemos afirmar que uma representação, qualquer que seja ela, desenvolve-se em um discurso (por exemplo, o discurso satanista) e a partir disso é

difundida uniformemente no interdiscurso. Acreditamos que é no próprio interdiscurso que os traços semânticos são reinterpretados por uma heterogeneidade de posicionamentos que, um em relação ao outro, funcionam por meio de simulacros. Dessa forma, a caracterização do estereótipo em questão considera, dentre outros fatores, a noção de Diabo no imaginário cristão e o modo como ela se estabiliza ou sofre ressignificações em outros discursos, inclusive o que se propõe como adversário do cristianismo.

Podemos começar a traçar esse estereótipo com a focalização da entidade diabólica em livros bíblicos. No Antigo Testamento, predomina uma visão fundamentalmente monista, a partir da qual Deus é completamente soberano, tanto em relação às coisas boas quanto às coisas más que acontecem com os homens. Para Oliva (2007, p. 29), "não há necessidade do Diabo no Antigo Testamento porque o mal é fruto da desobediência humana". O seguinte excerto do livro de Isaías é bastante representativo dessa concepção: "Eu sou o Senhor e não há outro! Eu formo a luz e crio as trevas, eu faço a ventura e crio a desgraça, eu, o Senhor, faço todas essas coisas" (Is 45:6-7). A palavra "Satã", citada no Antigo Testamento, vem de uma raiz hebraica que significa "opor", "obstruir". As referências a essa palavra se fundavam no interior dessa perspectiva monista, ou seja, não representavam necessariamente a entidade individualizada, mas sim uma obstrução ao caminho divino.

No Novo Testamento, o Diabo começa a se individualizar como uma figura poderosa que ameaçaria os valores cristãos. Nesse contexto, essa entidade passa a funcionar como um dos elementos que garantem a coerência de um discurso de cunho salvacionista. Não havendo nenhum obstáculo ou entrave para o caminho da salvação, por que haveria o cristão de seguir uma doutrina? De certo modo, "se o poder do diabo é rejeitado, a missão salvadora do Cristo perde o sentido" (OLIVA, 2007, p. 35). Podemos notar que a

constituição de um discurso envolve, ao mesmo tempo, a assunção da identidade e a rejeição da diferença. Por exemplo, a formação de um *ethos* legítimo para o bom cristão requer a fixação de um *anti-ethos*. A figura do outro, embora emirja sob a forma de simulacro, constitui qualquer discurso.

A partir do momento em que o diabo ganha "corpo" e "identidade", ressoa a questão: como se constitui (ou se constituiu) esse corpo? Para Nogueira (2002, p. 36), na formação da doutrina cristã, o Diabo resumia "todas as tradições impuras que o cristianismo encontrou no mundo antigo". Nessa perspectiva, diversas entidades não legítimas na doutrina cristã passam a ser "demonizadas". Um bom exemplo é Astaroth, entidade divina cultuada na Mesopotâmia, e que, na doutrina cristã, é associada a um demônio. Todavia, essa multiplicidade de figuras demonizadas acaba tornando demasiadamente heterogênea a caracterização do Diabo. Antes de se tornar o estereótipo mais corrente de um ser maléfico, com rabo e chifres, que habita o inferno, diversas práticas discursivas, sobretudo no período da Idade Média e da Inquisição, estabeleceram estratégias de identificação do Diabo.

Em grande parte, a iconografia que se estabeleceu acerca do demônio foi buscada no mundo clássico antigo, especificamente em Pã, o deus grego dos bosques, dos campos, dos rebanhos e dos pastores. Segundo Oliva (2007), algumas das características em comum são os chifres, o rabo, as pernas de bode e a parte inferior do corpo peluda. Junto com os paniscos, "diabinhos do mato", Pã atormenta os humanos, provocando pesadelos e aparições maléficas. Ele representa também o desejo sexual, as forças da criação e da destruição (O'GRADY apud OLIVA, 2007). O culto à liberdade sexual, a propósito, enraizou-se bastante no imaginário sobre o Diabo. Podemos citar os íncubos e os súcubos, entidades demoníacas respectivamente masculinas e femininas que praticam relações carnais com os humanos. Além disso, os

rituais satânicos da contemporaneidade exaltam a nudez como forma de libertação.

Outro aspecto relevante na discursivização do diabo é a sua "animalização", que, em nossa interpretação, funcionaria como o oposto da "imagem e semelhança" entre Deus e os seres humanos, animais racionais, livres e socais. A própria exaltação da prática sexual aponta para determinada irracionalidade animal. Algumas outras referências evidenciam a relação do diabo com o "não humano". Nas tentações de Santo Antônio, por exemplo, os demônios apareciam sob a forma de "animais aterradores, tais como leões, lobos, panteras e escorpiões" (NOGUEIRA, 2002, p. 47). No primeiro livro de Pedro, a animalização aparece relacionada à expressão sonora do demoníaco: "Estai alerta e vigiai, pois o adversário, o diabo, *como um leão que ruge*, anda rondando à procura de quem devorar [grifos nossos]" (1 Pe 5:8).

A representação do diabo como um bode, animal conhecido pela devassidão e pelo mau cheiro, também é recorrente, inclusive na mídia contemporânea. Para Nogueira (2002, p. 68) "a sua aparição como um cão, e um cão preto - a cor denunciando a presença demoníaca - ocupa o segundo lugar na preferência dos relatos". Em sua "forma humana", o diabo é muitas vezes apresentado como "coxo", em virtude de um ferimento ocorrido quando caiu dos céus. Essa condição simboliza exemplarmente a própria constituição do diabo enquanto *anti-ethos* evocado por alguns discursos religiosos. Ademais, o fato de o diabo "mancar" pode significar sua não adequação ao padrão bípede dos humanos, tendo em vista a sua natureza animalesca.

Poderíamos discorrer sobre a "corporalidade demoníaca" enfocando diversos outros aspectos ainda não citados. Entretanto, considerando que, neste artigo, o exercício de análise a ser desenvolvido pressupõe uma contribuição efetiva da sonoridade e da voz na produção de sentidos,

reservamos os parágrafos seguintes para que certas relações entre estereótipo do Diabo, linguagem e voz possam ser contempladas.

Cesarius de Heisterbach, doutrinador cristão que viveu no século XIII, afirma que "não só calamidades, tormentos e doenças, mas também ruídos inesperados - como o farfalhar das folhas e o gemido do vento - devem ser atribuídos a artifícios diabólicos" (NOGUEIRA, 2002, p. 47). O diabo também seria percebido, dessa forma, pela audição. O gemido do vento, por exemplo, penetrante e inesperado, é costumeiramente associado, em filmes, a cenas de terror e suspense, evidenciando certa regularidade acerca do que se considera macabro, obra demoníaca.

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

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

O que "sai da boca" das pessoas, portanto, é índice da presença demoníaca. O último item citado, relativo a dores e sintomas extraordinários, embora não tenha relação direta com a produção da voz, também acarreta uma imagem acerca dos sons que são produzidos pelos indivíduos possuídos. Se estes sentem "violentas cólicas nas entranhas", dentre outras coisas, o que podemos esperar de suas vozes é a expressão distorcida, agressiva e áspera de

pânico. Tal expressão, em nossa análise, será relacionada ao uso da voz em determinadas canções que tematizam o inferno e elementos demoníacos.

Pode-se destacar também o súbito "aprendizado" de diversas línguas jamais faladas pelo indivíduo possuído. Essa caracterização simboliza uma espécie de desentendimento entre a natureza humana (pura e marcada pela possibilidade de comunhão, metaforizada por meio da unidade linguística) e a natureza diabólica (profana e polifônica, cuja metáfora é a própria multiplicidade de línguas). Tal discussão é análoga à resistência da Igreja medieval em aceitar músicas tonais, considerando puras apenas as músicas modais, desenvolvidas com base na manutenção de uma única nota musical, o que simbolizaria um caminho unidirecional, sem desvios. As músicas modais se mantêm "circulares" em torno de uma tônica fixa (WISNIK, 1989). As músicas tonais (parâmetro muito mais difundido na contemporaneidade), por sua vez, são polifônicas, de certa forma; exercem-se a partir de uma progressão de notas musicais. Nelas, há desvios em relação a um "centro" e tais desvios podem ser interpretados, em alguns discursos, como "profanação".

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

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

Aliado à desenvoltura interlinguística do demônio, aparecem nesse tipo de descrição referências à tessitura da voz demoníaca. O "efeito oco e abafado" da citação anterior pode ser entendido como uma antagonização do *ethos* que se pretendia construir acerca do homem cristão, sobretudo do evangelizador, que, transmitindo a palavra de Deus, passa a imagem de

clareza, de limpidez, destituindo-se de quaisquer interferências e distorções da Verdade.

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

A caracterização da voz também se torna fator relevante na descrição dos demônios, segundo Pierre de Lancre (apud NOGUEIRA, 2002, p. 64), eminente inquisidor que viveu na França entre os séculos XVI e XVII:

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

Com relação ao imaginário sobre o Diabo na Idade Média, além da caracterização da voz (alta, dolorida e aterrorizante), podemos destacar a questão da desproporcionalidade. A partir dela, instaura-se uma imagem de monstruosidade; afinal, a identificação do "monstro" é recorrentemente

associada a uma falta de proporção entre as partes que constituem um corpo. O demoníaco, nesse sentido, é também o desproporcional, isto é, o que foge ao que é imposto por um padrão "natural". Esse caráter desproporcional pode ser associado, musicalmente, ao trítono, que, nas doutrinas medievais, ficou conhecido como *diabolus in musica*:

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

Na execução de acordes, geralmente são utilizadas determinadas combinações cujas notas produzem pulsos que se encontram de forma regular e relativamente proporcional. Ao tocarmos uma nota qualquer e sua oitava, por exemplo, produzimos um pulso de proporção 1/2, naturalmente aceitável para os ouvidos habituados com a música que se costuma ouvir atualmente. Uma relação 32/45, como a que ocorre no trítono, é, por sua vez, relativamente "desagradável" e, sobretudo, desproporcional para certos padrões estabelecidos, que visam a uma sonoridade estável e natural.

Embora o imaginário sobre o Diabo tenha se desenvolvido, sobretudo, nas práticas cristãs de identificação do demônio e dos indivíduos possuídos, os rituais autointitulados "satânicos" corroboram algumas concepções acerca da voz e da questão linguística. Segundo alguns grimórios (livros de magia), se uma pessoa, invocadora do Diabo, abandona o ritual de invocação, deixando de recitar alguma das orações, por exemplo, ela passa a ser atormentada por vozes que "resultam em uma música muito desagradável, tanto porque não se vê quem são os que gritam como pelo fato de que nada têm de humanas" (HIDALGO, 2008, p. 164). Além do tormento causado pelos

sons "desagradáveis", vale destacar novamente a atribuição de um teor animalesco à voz do Diabo, que se configura como oposto ao humano.

Com relação às línguas utilizadas em rituais satânicos, torna-se bastante elucidativa a significação adquirida pela língua enochiana, cuja fonética, segundo Hidalgo (2008, p. 183) "soa como uma mistura entre latim, hebraico e árabe". Trata-se de uma língua supostamente revelada por anjos a John Dee, mago que viveu no século XVI e foi conselheiro da corte de Elizabeth I. Adequada ao *ethos* demoníaco, essa língua é aparentemente polifônica e estranha à audição humana: "Para o profano, esse idioma tem toda a aparência de uma linguagem sem sentido e ininteligível - por exemplo, micaolz olptr, cuja fonética é evidentemente complicada, significa Poderosa Luz" (HIDALGO, 2008, p. 183). Portanto, a voz demoníaca, quando representada em rituais satânicos, não deixa de se basear em aspectos estereotípicos que povoam o imaginário cristão sobre o Diabo.

3 ANÁLISE: "IMMORTAL RITES"

Nesta seção, estabeleceremos relações entre as reflexões realizadas nos dois tópicos anteriores e um objeto de análise: a canção *Immortal Rites*, da banda norte-americana Morbid Angel[4]. Essa canção tem como tema um ritual de imortalidade e, embora ela não cite explicitamente expressões como "Diabo" ou "demônio", defendemos a hipótese de que a sua cenografia faz emergir um *ethos* que convencionamos chamar de "demoníaco".

A seguir exporemos a letra dessa canção. Porém, isso não significa que nossa análise será centrada exclusivamente no funcionamento das materialidades verbais. Como afirmamos anteriormente, a produção de

[4] Banda formada em 1983 no estado da Flórida (EUA). É considerada uma das precursoras do gênero death metal, tanto pelos fãs quanto pela crítica. A canção em análise, *Immortal Rites*, é a primeira faixa do primeiro disco oficial da banda, intitulado *Altars of Madness*, de 1989.

sentidos, na perspectiva de Maingueneau (2008), é gerida por uma semântica global, de modo que, além da letra, consideraremos o arranjo musical, os efeitos sonoros, o material gráfico que acompanha o álbum e, de modo especial, a tessitura da voz utilizada, tendo em vista a nossa reflexão sobre a corporalidade estereotipicamente atribuída ao Diabo. Em função da variedade de semioses que contemplamos, assumimos, com Maingueneau, que a prática discursiva é também uma prática intersemiótica.

> Gathered for a sacred rite/ Subconscious minds allied/ Call upon immortals/ Call upon the oldest ones to intercede/ Rid us of our human waste/ Cleanse our earthly lives/ Make us one with darkness/ Enlighten us to your ways
> From churning worlds of mindlessness/ Come screams unheard before/ Haunting voices fill the room/ Their source remaining undefined/ Shadows cast from faceless beings/ Lost for centuries
> Lords of death, I summon you/ Reside within our brains/ Cast your spells upon our lives/ So that we may receive/ The gift of immortality/ Bestowed on those who seek you/ I pray/ (Repetição de todos os versos)/ Now immortal[5]

Do ponto de vista da letra da canção, a cenografia criada permite questionarmos qual cena englobante abarca o texto em questão. A princípio, poderíamos pensar em um discurso do campo artístico-musical. Porém, a representação de um ritual transcendental aproxima essa canção de uma atmosfera religiosa. Parece-nos que a instabilidade da cena englobante é causada justamente pela forma como a cenografia é construída, pois a primeira estrofe da canção, a partir do terceiro verso, ganha a "roupagem" de outro gênero textual: a oração. Como em uma oração, o enunciador se dirige a

[5] Tradução nossa: Reunidos para um rito sagrado/ Subconscientes aliados/ Invocai os imortais/ Invocai os mais velhos para intercederem/ Livrai-nos de nosso desperdício humano/ Purificai nossas vidas terrenas/ Fazei-nos um com a escuridão/ Iluminai-nos para vossos caminhos// Dos agitados mundos do despropósito/ Vêm gritos nunca antes ouvidos/ Vozes assombrosas ocupam a sala/ Suas fontes permanecendo indefinidas/ Sombras de seres sem rosto/ Perdidos por séculos// Senhores da Morte, eu vos convoco/ Residi em nossos cérebros/ Lançai vossos feitiços sobre nossas vidas/ De modo que possamos receber/ O dom da imortalidade/ Agraciado com os que vos buscam/ Eu rezo/ (Repetição de todos os versos)/ Agora imortal.

determinadas entidades, clamando, nesse caso, pelos "imortais" e pelos "mais velhos", com a solicitação de que eles intercedam por algo em sua vida. A referência aos "mais velhos" pode aludir a uma tradição ritualística ou até mesmo à longínqua origem dos espíritos malignos que são invocados, aliando-se à concepção de que as forças demoníacas existem desde que o mundo surgiu e, portanto, estabelecem rivalidade eterna com as forças divinas. Conforme já dissemos, a ininterrupta ameaça do Diabo é ponto de coerência importante para alguns discursos salvacionistas.

Após as expressões que funcionam como vocativos, embora sem utilizar estruturas canônicas, como em "Ave Maria, cheia de graça", os pedidos são realizados. Destaquemos os dois primeiros: "Livrai-nos do desperdício humano" e "Purificai nossas vidas terrenas". Até essa parte da oração, observa-se um aparente distanciamento em relação ao que se considera demoníaco, pois solicitações como essas poderiam estar presentes em orações católicas, por exemplo. Todavia, lembremos que o sistema de restrições de cada discurso regula, a partir de seus parâmetros, a produção enunciativa. Enquanto, em um discurso cristão, o "desperdício humano" estaria relaciona ao pecado, e a "purificação" à própria resistência a esses pecados, um discurso construído sob a égide do satanismo poderia relacionar o "desperdício humano" ao próprio fato de os homens não aproveitarem os prazeres terrenos em função de imposições morais advindas da religião. A "purificação" envolveria, assim, uma concepção de liberdade proveniente do sucesso do ritual. Caso o dom da imortalidade fosse concedido, permitir-se-ia a perpetuação da vida terrena e, consequentemente, dos prazeres a ela associados.

Nos dois versos seguintes, há um conflito entre iluminação e escuridão. Em "Fazei-nos um com a escuridão", aponta-se para uma ideia próxima à de comunhão, também presente em religiões cristãs; porém, o elemento escuridão

se opõe diametralmente à luminosidade que o imaginário ocidental sustenta em relação ao Reino de Deus. O verso "Iluminai-nos para vossos caminhos" põe novamente em cena a iluminação. A partir dos parâmetros que os enunciados constroem progressivamente, ela pode ser entendida não como luz, claridade, em sentido estrito, mas como uma espécie de "orientação", significação que não se contraporia ao elemento "escuridão". Destacamos também a expressão "seus caminhos". Com ela, desfaz-se parcialmente a ideia de unidade ("Fazei-nos um [...]"), distanciando-se do "caminho de mão única" reivindicado pela doutrina cristã, por exemplo. A multiplicidade demoníaca opõe-se à unidade divina de modo bastante recorrente, como se pôde perceber no tópico anterior quando refletimos acerca da natureza polifônica da voz do Diabo.

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

Na passagem para a segunda estrofe, a oração é interrompida para que alguns efeitos dela sejam expostos na cenografia da canção. Musicalmente, tal transição é representada pela intensa e repentina aceleração da bateria, substituindo um ritmo mais cadenciado presente na estrofe da oração; sugere-se, com tal mudança, certa impressão de que diversos fatos confusos e obscuros começam a acontecer. Os versos indicam que gritos e vozes assombrosas, cujas fontes permanecem indefinidas, invadem a sala. Apesar de não se saber de quem são as vozes, elas vêm "de agitados mundos do despropósito". Podemos dizer que a noção de despropósito consolida um *ethos*

que se constrói em oposição à ideia de que o homem tem uma missão, um compromisso com dado ser supremo, por exemplo. Nesses parâmetros do "despropósito", o indivíduo é visto como soberano, livre, sem imposições ou compromissos morais.

Ademais, a caracterização das vozes converge com o estereótipo que descrevemos na seção anterior. O grito remete, por exemplo, à dor causada nos homens devido à presença de forças diabólicas, analogamente ao que se imaginava, na Idade Média, em relação à condição dos indivíduos possuídos. A indefinição das fontes dessas assombrosas vozes é uma forma de a cenografia construída representar o *ethos* demoníaco em sua faceta poliforme, como uma entidade que apresenta confusas vozes e múltiplos caminhos. Aliadas à confusão de gritos e vozes, aparecem "sombras de seres sem rosto". A caracterização anônima desses espectros corrobora a imagem desfocada e distorcida reivindicada pelo *ethos* em questão.

Na terceira estrofe, o andamento da canção continua acelerado e apresenta-se a parte final da oração, cujo retorno se pode identificar pelo vocativo "Senhores da Morte". O pedido mais importante, para que se tenha o dom da imortalidade, é realizado e, entre algumas pausas da bateria, sons bastante distorcidos, agudos e contínuos de guitarra são produzidos com o acompanhamento de um som também de agudo de teclado ao fundo. Essa atmosfera macabra precede o enunciado "Eu rezo", que sintetiza determinado valor ilocutório, confirmando nossa suposição de que o gênero oração ajuda a constituir a cenografia dessa canção.

Certos aspectos do arranjo musical são bastante significativos para a construção do *ethos* demoníaco. Antes do *riff* inicial de guitarra, os mesmos acordes são ouvidos, porém em uma gravação invertida. Existe uma forte mística acerca de supostas mensagens invertidas em canções, conhecidas como *backward maskings*. No Brasil, um dos casos mais notórios é o da apresentadora

e cantora Xuxa, acusada, inclusive pela Igreja Universal, de satanismo. Aliada a esse tipo de especulação, funciona a própria significação da noção de inversão no discurso da canção em questão. Se o Diabo é o "inverso" e o "oposto" de Deus, a materialidade sonora, por meio do recurso supracitado, contribui para a legitimação da cenografia construída. Outro aspecto é a intensa distorção das guitarras. Assim como a caracterização da voz demoníaca, a distorção, em instrumentos de corda, opõe-se à limpidez, à unidade, e aproxima-se do caráter poliforme. Soma-se a isso a presença de alavancadas nos solos de guitarra; tal recurso produz uma série de oscilações e instabilidades nas notas executadas.

O fato de não haver referências explícitas a Satã ou ao Diabo na letra da canção em análise não impede que um "*ethos* demoníaco" seja suscitado pela cenografia. Nesse sentido, o material gráfico do álbum *Altars of Madness* é outro fator que contribui para a consolidação do universo semântico ao qual estamos nos referindo. A capa desse disco contém um grande círculo desenhado e, dentro dele, há diversas faces esboçadas, cujos traços, embora sombrios e animalescos, deixam entrever emoções humanas (alegria, angústia, fúria, surpresa etc). Tais faces colam-se umas às outras em um conjunto indivisível, de modo que a bochecha de uma é o queixo de outra, por exemplo, o que gera a impressão de deformidade. Além disso, algumas delas contêm caracteres, como dentes ultra-afiados, que apontam para a ideia de animalização. Analisando a canção de modo a considerar a semântica global de uma formação discursiva, podemos dizer que a capa do álbum obedece ao mesmo sistema de restrições que regula a letra e o arranjo musical, pois ela constrói a representação de um *ethos* demoníaco a partir de traços semânticos em comum: a animalização, a desproporcionalidade, o polimorfismo, dentre outros.

Chega-se, por fim, à questão da tessitura da voz utilizada na canção, que, conforme já dissemos, ajuda a instaurar um modo de enunciação específico. O vocalista da canção em análise utiliza uma voz que, no âmbito da música, costuma-se denominar "voz gutural". Ela é caracterizada articulatoriamente por uma série de constrições na região da garganta (vide a raiz *guttur*, em latim, garganta), em aliança com "um fechamento glotal relaxado que permite que o ar borbulhe lentamente com um som estalado ou ruidoso a uma baixíssima frequência" (MCKINNEY *apud* RICHARDS, 2011, p. 15). Perceptualmente, o som produzido pela voz gutural assemelha-se a um urro, a um berro animalesco.

Articulando a voz a todos os outros planos da semântica global analisados, podemos destacar certas características que são determinadas por um sistema de restrições em comum. Da mesma forma que o ruído causado pela voz gutural contrapõe-se à clareza e à naturalidade da voz humana "normal", as distorções da guitarra rompem com a "limpidez" do instrumento, as faces representadas na capa do álbum são desproporcionais e disformes, as vozes descritas na letra da canção são "assombrosas", de fontes "indefinidas", e assim por diante. Observa-se que todos esses elementos são postos em cena pela própria enunciação; ao mesmo tempo, eles ressoam outros discursos, tendo em vista que o interdiscurso é o verdadeiro objeto de análises como a nossa.

Sobretudo quando estamos nos referindo à construção de estereótipos, não se pode deixar de reconstituir uma rede de remissões a caracteres historicamente cristalizados. É o que ocorre se estabelecermos um paralelo entre a utilização da voz gutural e a descrição realizada na seção anterior. Na construção de um imaginário sobre o Diabo, sua voz foi descrita como dolorida, abafada, aterrorizante, de difícil entendimento. Com a voz gutural, cria-se um efeito semelhante, inclusive em relação ao seu entendimento pelos

ouvintes pouco acostumados aos gêneros musicais que a utilizam. Lembremos também o caráter perturbador e desproporcional do trítono, conhecido como *diabolus in musica*, além da complicada fonética do enochiano, língua utilizada em rituais satânicos. Tanto um quanto o outro são passíveis de relação com a voz gutural, na medida em que ressoam a natureza disforme da imagem que historicamente se atribuiu ao *ethos* demoníaco.

Efeitos e técnicas que se assemelham à voz gutural também são utilizados em outras manifestações artísticas, como no meio cinematográfico. Em filmes, a encenação do Diabo, em representações personificadas ou em indivíduos possuídos, é geralmente realizada a partir de uma série de regularidades. São empregados, por exemplo, recursos como a sobreposição de duas ou mais vozes e efeitos de distorção. Isso evidencia que, embora o Diabo nunca tenha feito um pronunciamento público, a sociedade "conhece" a sua voz. E esse conhecimento, que adquire certo *status* de verossimilhança, é possibilitado pela maneira como os discursos, no decorrer da história, enunciam e cristalizam os estereótipos.

Finalizamos este artigo retomando uma das postulações que apresentamos em nossa fundamentação teórica: considerando o estabelecimento de uma cenografia, o *ethos* não pode ser "aleatório", isto é, dependente de uma escolha a partir de alternativas infinitas. Queremos evidenciar, com isso, que a voz gutural, bem como os outros elementos da semântica global, não emergiu na canção por acaso, mas sim porque uma cenografia específica a reivindicou como legítima devido a representações discursivas que circulam na sociedade. A escolha por um estilo pode ser entendida, de acordo com Possenti (2009, p. 94), de dois modos: à maneira romântica, como estratégia consciente de um indivíduo, um ato de liberdade diante de uma multiplicidade de alternativas, ou como "o efeito de uma inscrição (seja genérica, seja social, seja discursiva)". Acreditamos, assim como

o autor, que o estudo dos discursos advoga pela segunda opção, tendo em vista as reflexões aqui realizadas.

Demonic *ethos* in rock: relations between language, voice and corporality

ABSTRACT: This article aims to analyze the discursive construction of a demonic *ethos* in some subgenres of rock that recurrently involve themes such as hell, death and the devil. As our main hypothesis, we believe that the voice used in such songs, called "guttural voice", is one of several elements of the global semantics (as well as the lyrics, the music, graphic materials, the corporal complexion of enunciators, the *mise-en-scène* of musical performances etc) and it is fundamental to the production of meanings and the delineation of the aforementioned *ethos*. The theoretical perspective of this study is Discourse Analysis proposed by Dominique Maingueneau, especially reflections about the concepts of scenography, global semantics, intersemiotic practice and *ethos*.

KEYWORDS: *Ethos*. Discourse. Voice. Scenography.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues*. Sémiologie du stéréotype. Paris: Nathan, 1991.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução Eduardo Guimarães. 2ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

HIDALGO, Santiago Camacho. *História Oculta do Satanismo*. Tradução Ana Duarte. São Paulo: Madras, 2008.

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

_____. *Discurso literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Organização Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

_____. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução Freda Indursky. 3ª ed. Campinas: Pontes, 1997.

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

OLIVA, Alfredo dos Santos. *A história do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.

POSSENTI, Sírio. *Questões para analistas do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

RICHARDS, Joe. *The prosodic relationships between the musical composition, articulation manner and semantic content of death metal*. Dissertação. Universidade de Sheffield, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.