



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Cristiano dos Passos

**TRADUÇÕES EXTREMAS – METAL EXTREMO E A PERVIVÊNCIA DA
RUPTURA**

Florianópolis
2022

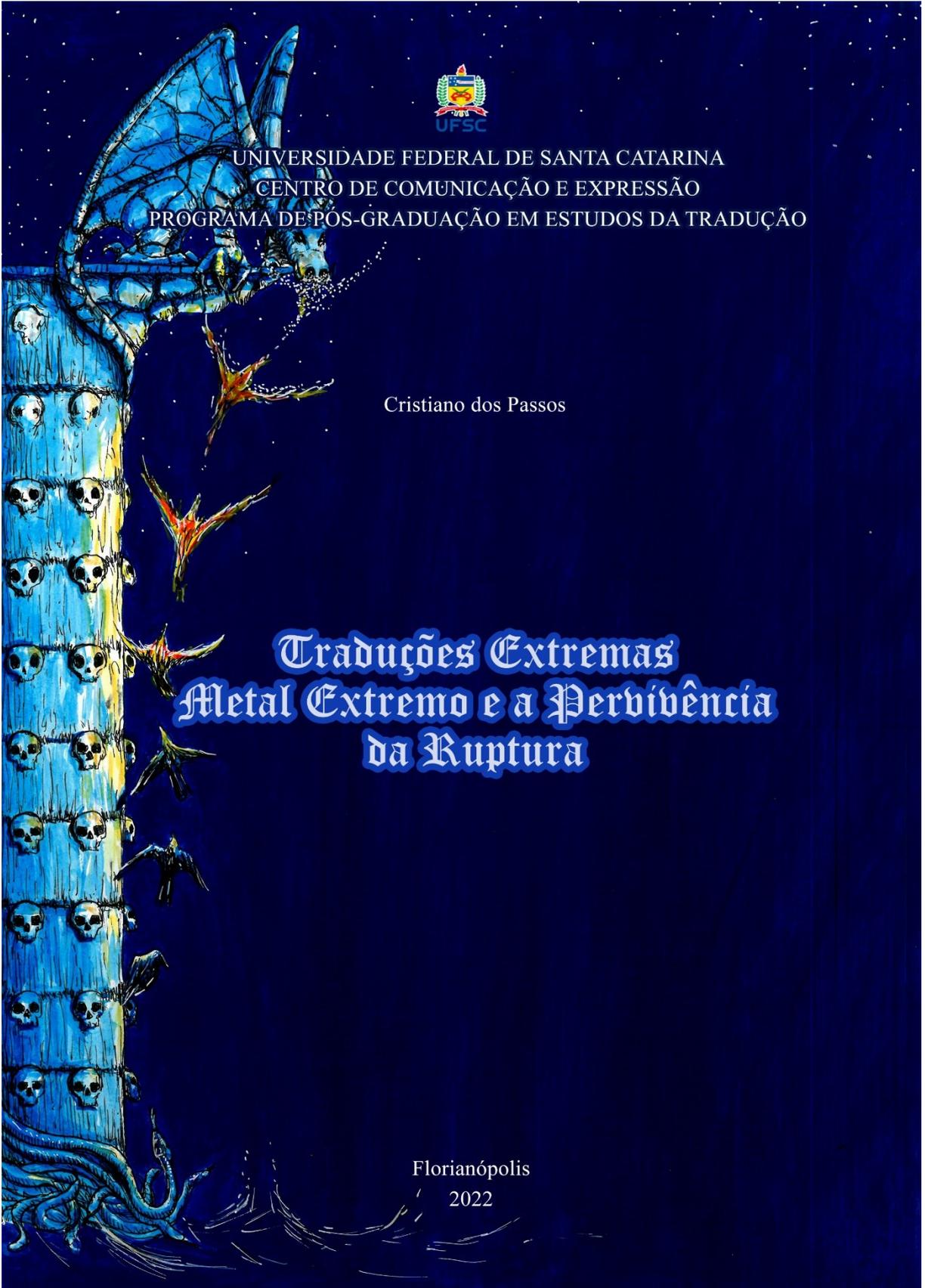


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Cristiano dos Passos

Traduções Extremas Metal Extremo e a Perseverância da Ruptura

Florianópolis
2022



Cristiano dos Passos

**TRADUÇÕES EXTREMAS – METAL EXTREMO E A PERVIVÊNCIA DA
RUPTURA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros.

Florianópolis
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Passos, Cristiano dos

Traduções Extremas : Metal Extremo e a Pervivência da
Ruptura / Cristiano dos Passos ; orientador, Sérgio Luiz
Rodrigues Medeiros, 2022.

254 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução. 3. Metal extremo. 4.
Poesia maldita. I. Medeiros, Sérgio Luiz Rodrigues. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Cristiano dos Passos

TRADUÇÕES EXTREMAS: METAL EXTREMO E A PERVIVÊNCIA DA RUPTURA

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 6 de dezembro de 2022, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Lauro Meller
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é **a versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Estudos da Tradução.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Profª. Dra. Andréia Guerini
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros
Orientador

Florianópolis
2022

A Monica, sempre, por tudo...

AGRADECIMENTOS

Sem dúvida alguma, um trabalho deste porte jamais seria possível sem a contribuição direta ou indireta de várias figuras importantes, às quais devo meus mais sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar, agradeço minha mãe, Dona Laureci, por ter, ainda que involuntariamente, me motivado a ir em busca da leitura muito cedo, o que despertou meu gosto pela literatura e pela linguagem, e ao meu pai, Seu Argemiro (*in memoriam*), que infelizmente partiu durante esta jornada acadêmica. Aos meus irmãos, que sempre me incentivaram por meio de suas palavras, ainda que talvez não o saibam.

Em segundo, aos meus companheiros e companheiras das bandas das quais participei ou ainda participo (Necrobutter, S.R.M.P., Antichrist Hooligans, Dbregas Drama Band, Sengaya etc.) por terem respeitado minhas ausências e preocupações nos momentos em que precisei me afastar, mas principalmente por terem contribuído na minha formação e, compartilhado sua sensibilidade artística comigo. Se não fosse pela prática musical, talvez eu tivesse perdido o tesão pela teoria há muito tempo...

Em terceiro, gostaria de lembrar algumas pessoas muito importantes que, embora não façam parte do universo acadêmico ou musical, muito contribuíram para que eu chegasse até aqui. São elas:

Jaquelina Ferreira, minha terapeuta, que certamente poderia vir apresentar a tese em meu lugar, tamanha foi a sua paciência em me ouvir durante todo esse tempo. Além desse suporte “para-acadêmico”, a Jaque também foi responsável por me ajudar a tratar outras feridas emocionais, muitas delas indiretamente relacionadas a tudo que procurei estudar nesta tese.

Márcia Probst, minha ex-chefe e querida amiga, que me apoiou no mestrado e me deu um suporte igualmente importante no doutorado, me liberando para algumas atividades e me incentivando a seguir neste caminho. Sem essa ajuda carinhosa e compreensiva, digna de um grande coração, provavelmente eu não estaria aqui escrevendo estas linhas.

Meus caros professores Jair Fonseca, Daniel Serravalle, Márcio Markendorf e Tereza Virgínia, cujos conhecimentos foram fundamentais para embasar teórica e criticamente a pesquisa. Embora todos tenham sido importantes nesta empreitada, agradeço especialmente à professora Tereza, de quem fui aluno ouvinte e que foi a primeira a me dizer que eu deveria

enveredar pelo doutorado. Na UFSC, agradeço ainda a secretária da PGET Elisangela, que talvez nunca saiba destes cumprimentos, mas foi extremamente atenciosa e solícita em todos os momentos em que precisei de orientação burocrática – e não foram poucos!

Sérgio Medeiros, meu orientador e grande artista, cuja obra desafia minha racionalidade e cujos conhecimentos foram importantes demais na minha vida acadêmica, considerando nossa parceria também no mestrado em Teoria Literária. Além disso, não fosse pelo convite do Sérgio, que propôs a minha inscrição no Programa da Pós-Graduação em Estudos da Tradução, talvez eu tivesse ficado apenas na tentativa de entrar numa área (Literatura) que talvez não comportasse tão bem o tipo de trabalho que eu procurava desenvolver. Muito obrigado, Sérgio!

Meus caros amigos do grupo de pesquisa sobre música extrema, com os quais iniciei uma proveitosa parceria no bojo das pesquisas no campo dos *metal studies* e com quem já lancei duas obras compilando artigos de pesquisadores da área, trabalho que promete continuar por muito tempo e que foi um enorme incentivo para que eu chegasse até o final desta tese. Nessa seara, agradeço também a todos os amigos e amigas da cena de música extrema, músicos, artistas, zineiros, donos de selos etc., que continuam contribuindo para que essa contracultura siga firme em sua pervivência nas margens da grande indústria.

Agradeço especialmente ao grande artista e fanzineiro Gustavo “Guga” Burkhardt pela capa alternativa da tese, que me permitiu trazer um pouco da aura obscura que ilustra cena de música extrema para o ambiente acadêmico.

Ao meu lindo cão Magal, que, durante os dois últimos anos, entre a pandemia e as confusões da volta ao trabalho presencial, me acompanhou fielmente na produção da tese, como é de costume a esses seres tão dedicados e amorosos.

Meu enteado Vitor da Silva Gonçalves, também pesquisador e que soube me apoiar na medida certa, além de ter trazido ao mundo a linda Anastácia, minha neta, que me faz olhar para o futuro com esperanças renovadas.

Por fim, mas não menos importante, quero agradecer profundamente a Monica Duarte da Silva Gonçalves, minha querida companheira, sem a qual nada disso seria possível mesmo! Seu apoio incondicional, seu estímulo nas horas difíceis, sua compreensão nos momentos em que precisei estar ausente e todo o seu amor foram e serão sempre fundamentais para mim. Sou grato por tudo, meu amor, e te agradecerei infinitamente por tudo isso!

Obrigado gigante a todos, todas e todes!

NO THANKS

No metal extremo, ao menos em seus áureos tempos, era bem comum encontrar, no final dos encartes dos discos, uma seção de “não agradecimento”, na qual a banda registrava seu protesto contra a igreja, Jesus Cristo, governos ou até mesmo outros grupos “adversários”. Quero deixar registrado, então, meus “no thanks” aos headbangers fascistas, grupos conservadores infiltrados na cena, racistas, machistas, misóginos e homofóbicos, ao black metal nacional-socialista (Fuck NSBM!), entre outras tendências favoráveis ao retrocesso, à opressão e à intolerância. Esta tese é fruto de um árduo trabalho de pesquisa realizado nos piores anos deste país em uma universidade pública gratuita e eficiente, que sofreu ataques perversos durante esses anos de governo autoritário e obscurantista. Assim, ciente do momento que vivemos e da importância deste trabalho em prol da pesquisa, da educação e da construção de uma sociedade melhor, fica registrado aqui meu desagrado ao atual governo e àqueles que, de alguma forma, contribuem e contribuíram para este abjeto retrocesso.

(...) a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição.
(CAMPOS, 2015, p. 79)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal comprovar que o metal extremo é um gênero musical esteticamente rico que dialoga com outras formas de arte por meio da tradução, garantindo a pervivência de obras e poetas considerados malditos – representados por Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire – e atuando como herdeiro de uma tradição de ruptura que ressurge em momentos de crise. Para tal, a tese é dividida em duas partes principais: a primeira traz uma breve exposição teórica sobre os estudos envolvendo as relações entre música e poesia, para depois apresentar o objeto de pesquisa – o metal extremo, representado por duas bandas, Celtic Frost e Rotting Christ – e traçar as conexões entre o metal extremo, o gótico e as vanguardas do início do século XX; a segunda, por sua vez, busca mostrar como as traduções permitem resgatar essas conexões e usá-las como forma de potencializar tanto a poesia maldita quanto o metal extremo. Nessa segunda parte, além das análises das traduções, foram introduzidos os conceitos de tradução intersemiótica, intermedialidade e adaptação, aqui considerados como procedimentos convergentes úteis para explicar as traduções extremas realizadas pelas bandas. Os resultados obtidos com a combinação dessas teorias foram bastante satisfatórios, oferecendo os recursos adequados para analisar as traduções realizadas pelas bandas, além de permitirem entender melhor as conexões do metal extremo com o gótico e, em menor medida, com os movimentos de vanguarda europeia, tornando possível identificar uma linhagem de ruptura cuja pervivência é garantida pelo gênero musical em tela.

Palavras-chave: Metal Extremo; Poesia; Intersemiótica; Adaptação; Intermedialidade.

ABSTRACT

This thesis has as its main objective to prove that extreme metal is an aesthetically rich musical genre that dialogues with other forms of art through translation, ensuring the survival of works and poets regarded as *poètes maudits* – represented by Edgar Allan Poe and Charles Baudelaire – and acting as heir to a tradition of rupture that resurfaces in moments of crisis. Thus, the thesis is divided into two main parts: the first brings a brief theoretical exposition on studies involving the relationship between music and poetry, and then presents the object of research – extreme metal, represented by two bands, Celtic Frost and Rotting Christ – tracing the connections between extreme metal, gothic and early 20th century avant-garde movements; the second part seeks to show how translations can contribute to rescue these connections and use them as a way of enhancing both cursed poetry and extreme metal. In this second part, in addition to the analysis of the translations, the concepts of intersemiotic translation, intermediality and adaptation were introduced, considered as useful convergent procedures to explain the extreme translations performed by the bands. The results obtained with the combination of these theories were quite satisfactory, offering adequate resources to analyze the translations performed by the bands, in addition to allowing a better understanding of the connections between extreme metal and gothic and, to a lesser extent, with European avant-garde movements, making it possible to identify a lineage of rupture whose survival is guaranteed by this musical genre.

Keywords: Extreme Metal; Poetry; Intersemiotics; Intermediality; Adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Belphegor	77
Figura 2 – Asmodeus	77
Figura 3 – Capa da demo <i>Satanas Tedeum</i> (Rotting Christ)	89
Figura 4 – Xilogravura do século XVI	89
Figura 5 – Capa do álbum <i>To Mega Therion</i> (Celtic Frost)	90
Figura 6 – Capa do álbum <i>The Return...</i> (Bathory).....	91
Figura 7 – Relação triádica I	128
Figura 8 – Relação triádica II	129
Figura 9 – Capa da demo <i>Triumph of Death</i> (Hellhammer).....	146
Figura 10 – Capa do álbum <i>Into the Pandemonium</i> (Celtic Frost)	160
Figura 11 – Painel direito do <i>Jardim das Delícias Terrenas</i> (Bosch).....	161
Figura 12 – <i>Tombworld</i> (Les Edwards)	161
Figura 13 – Relação triádica III.....	172
Figura 14 – Capa do álbum <i>Night of the Desecration</i> (Vampyrnacht).....	188
Figura 15 – Capa do álbum <i>Shadow Became Flesh</i> (Mass Infection)	188
Figura 16 – Capa do álbum <i>The Heretics</i> (Rotting Christ)	189
Figura 17 – Relação triádica IV.....	208
Figura 18 – Capa do álbum <i>Rituals</i> (Rotting Christ)	216
Figura 19 – Ilustração do encarte de <i>Rituals</i> (Rotting Christ).....	218
Figura 20 – Relação triádica V.....	229

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
1.1	OBJETIVOS.....	22
1.2	JUSTIFICATIVAS	29
1.2.1	Estudando o metal.....	30
1.3	ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA.....	36
2	MÚSICA E LITERATURA – <i>UT MUSICA POIESIS</i>	40
3	METAL EXTREMO	45
3.1	O QUE É O METAL EXTREMO?.....	45
3.1.1	História e fragmentação do metal extremo	49
3.2	COMO SE FAZ O METAL EXTREMO?.....	59
3.2.1	As cordas – Texturas distorcidas, sentidos dissonantes.....	61
3.2.2	Andamento – Os tambores e os demônios do corpo	65
3.2.3	A voz – Demônios e animais encarnados.....	71
4	CONTEÚDO E FORMA – FANTASMAGORIA E RUÍDO.....	81
4.1	O GÓTICO E O METAL EXTREMO	81
4.1.2	Aproximações temáticas	82
4.1.3	Estética visual extrema e o imaginário gótico	88
4.1.4	Poe, Baudelaire e metal extremo – Uma linhagem da ruptura	92
4.2	SOM, MÚSICA, RUÍDO – METAL EXTREMO E VANGUARDA	97
4.2.1	O sagrado e o profano – Religião e música popular	99
4.2.2	A vanguarda e o ruído	105
4.2.2.1	Breve história do ruído na música do século XX	110
5	TRADUÇÕES EXTREMAS	117
5.1	AS DIVERSAS TRADUÇÕES.....	120
5.1.2	Intersemiótica, adaptação e intermedialidade – Três perspectivas, um fenômeno	124
5.1.2.1	Tradução intersemiótica.....	124
5.1.2.2	Adaptação.....	130
5.1.2.3	Intermedialidade	135
5.2	DUAS BANDAS, QUATRO TRADUÇÕES, MÚLTIPLOS OLHARES	141
5.2.1	As bandas como traduções	141

5.2.1.1	<i>Celtic Frost</i>	143
5.2.1.2	<i>Rotting Christ</i>	150
5.3	CELTIC FROST TRADUZ BAUDELAIRE	154
5.3.1	<i>Into the Pandemonium</i>	154
5.3.1.1	<i>O álbum e seus aspectos tradutórios</i>	157
5.3.2	<i>Sorrows of the Moon</i>	164
5.3.2	<i>Tristesses de la Lune</i>	175
5.4	ROTTING CHRIST TRADUZ POE.....	183
5.4.1	<i>The Heretics</i> – Uma ode à heresia	186
5.4.2	<i>The Raven</i>	192
5.5	ROTTING CHRIST TRADUZ BAUDELAIRE.....	211
5.5.1	<i>Rituals</i>	214
5.5.2	<i>Les Litanies de Satan</i> – O poema e a letra	218
5.5.3	<i>Les Litanies de Satan (Les Fleurs du Mal)</i> – A música	221
6	CONCLUSÃO	237
	REFERÊNCIAS	245
	DISCOGRAFIA	254

1 INTRODUÇÃO

Do *hochetus* ao *hip-hop*, do medieval ao midiático, nunca fiz diferença entre eruditos e não eruditos. Sou fã de Machaut e Missy Elliot. De Erik Satie e Erykah Badu. No fundo, as duas vias se imbricam na minha mente e sempre caminharam paralelo-interceptantes, valendo a terminologia apenas como qualificadora de gêneros e linguagens.
(CAMPOS, 2016, p. 16)

A natureza é um templo em que vivas pilastras deixam sair às vezes obscuras palavras; o homem a percorre através de florestas de símbolos que o observam com olhares familiares.
Baudelaire (In: TELLES, 1983, p. 45)

Music is more than an object of study: it is a way of perceiving the world.
(ATTALI, 2017, p. 4)

Toda arte é um emaranhado de conexões inextricáveis e intermináveis. De cada obra, de cada forma de expressão, partem diversos fios, em todas as direções, criando, destruindo e recriando relações, por vezes involuntárias, entre vários discursos. Todas as formas de arte estão interconectadas, se não pelos seus meios, ao menos por sua busca pela expressão daquilo que é intraduzível, que, contraditoriamente, garante sua pervivência, como defendia Benjamin, pela tradução. A tradução é processo de constante recriação que envolve forma, meio e conteúdo. Isso parece relativamente simples e corriqueiro, mas é tarefa que talvez ganhe outros contornos quando seu objeto ainda é esteticamente desafiador. Neste caso específico, meu objeto é o metal extremo.

Sobrevivendo à margem da indústria cultural há 40 anos, o gênero musical que é conhecido por metal extremo – filhote bastardo do cruzamento do *heavy metal* com o *punk rock* – é, no mínimo, um exemplo de persistência cultural e criativa que merece ser observado do ponto de vista estético com cuidadosa atenção. Mais do que uma música pesada, barulhenta e sombria, o metal extremo carrega consigo uma cultura que alimenta um mercado paralelo de lançamentos fonográficos, eventos, revistas, livros, fanzines, entre outros, em todos os continentes do globo, dentro de uma comunidade que se autodenomina como "cena *underground*". É dela que vem parte do meu olhar. Se hoje consigo pensá-la, é por ter também

um olhar que se mistura à própria cena, para que dela possa desfrutar em profundidade e falar com propriedade, ao mesmo tempo em que me permito adotar uma postura crítica quando necessário, sem no entanto me igualar aos seus usuais detratores. Afinal, não há arte nem crítica sem uma boa dose de subjetividade e vivência. Por outro lado, a outra parte desse meu olhar é composta pela experiência acadêmica, da qual trarei recursos teóricos e metodológicos que não deixem a pesquisa cair no subjetivismo puro ou no mero impressionismo. Parto, assim, de uma "posição de engajamento", no sentido que lhe atribuiu Stewart Home em *Assalto à Cultura* (2004), embora preserve o olhar crítico e não me furte a apontar falhas e contradições presentes na cena – e me permita acolher de forma mais generosa que Home o meu leitor secundário¹.

Mais que isso, vale lançar mão de um termo que vem sendo utilizado na sociologia², o qual diz respeito a um tipo de pesquisador que veio à tona com os estudos de música popular, o *insider*. Segundo essa concepção, o pesquisador cujo ponto de vista parte de "dentro" da cena, de certa forma, pode levar vantagem sobre o pesquisador supostamente imparcial, que olha o fenômeno a ser pesquisado de "fora", pois sua legitimidade vem do fato de ter acesso privilegiado às experiências da cena que está sendo investigada em virtude de sua participação ativa e afetiva no meio. Ao assumir o papel de pesquisador ativo e atribuindo aos afetos lugar especial no desenvolvimento do conhecimento, me permitirei acrescentar percepções pessoais e concretas, vividas ao longo destas mais de três décadas de fruição extrema.

Dentro da "cena *underground*", desempenhei diferentes papéis, atuando como músico (vocalista e baterista, não simultaneamente), responsável por selo³, organizador de eventos e colaborador de diversos fanzines, para os quais escrevi matérias especiais, resenhas de discos e entrevistas. Como músico, aprendi a apreciar todas as formas musicais e antimusicais sem muitas restrições, o que ajudou a abrir o meu ouvido e, conseqüentemente, ampliou minha autonomia como ouvinte.

Foi, no entanto, a experiência como resenhista – atividade que comecei a desenvolver voluntariamente já em meados dos anos 2000 e se acentuou entre 2013 e 2018 – que me ajudou

¹ Diz Home, no Prefácio: "Aqueles que lerem este texto vão entendê-lo melhor se tiverem em mente o público para o qual ele foi escrito. Foi considerado como público primário aqueles que já estavam engajados em atividades relacionadas com a tradição nele descrita; e público secundário aqueles que – por qualquer razão – estiverem interessados na tradição descrita, mas não tomaram parte em nenhuma de suas manifestações contemporâneas. O texto pretende ser compreensivo para o seu público secundário, mas deve ficar claro que o autor escreve de uma posição de *engajamento*. Assim, deve-se ter em mente que, embora algumas das ideias descritas sejam relativamente *obscuras*, elas tiveram influência considerável nos meios dos quais emergiram." (2004, p. 11)

² Conforme Bennett (2002), citado por Phillipov (2012) em estudo sobre o death metal e a crítica musical, como forma de justificar e embasar seu posicionamento enquanto pesquisador e participante da cena simultaneamente.

³ Os selos são organizações independentes, mantidas geralmente por uma única pessoa, que, com orçamento modesto, se unem a outros selos e compartilham os custos de um lançamento de um álbum, ficando cada um dos envolvidos com parte das cópias para redistribuir entre os pares mundo afora, por meio dos correios.

a aprofundar o olhar sobre a estética da música extrema e também observá-la de forma crítica. Ao transformar minhas reflexões em texto, senti necessidade de fugir da usual visão romântica e sectária que permeia boa parte das publicações ligadas a alguma cena musical em particular (no caso do metal, tal romantismo é inegável) e costuma empobrecê-la, em vez de desvendar as suas várias camadas de sentido. Passei, então, a buscar mais elementos a serem analisados na música extrema, bem como incluir ferramentas teóricas exteriores ao metal que pudessem dar conta de interpretar todas essas camadas e suas conexões com outras formas de arte, principalmente a literatura, área na qual defendi o mestrado em 2009.

Dessa forma, assim que comecei a pensar um tema e uma hipótese para desenvolver o doutorado, logo se impôs o desejo de investigar a complexidade estética presente no metal extremo, bem como as relações que eu percebia entre este e outras formas de arte. Em 2018, já na Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET/UFSC), percebi ser possível estabelecer uma conexão entre o metal extremo, a literatura e a tradução, após conhecer conceitos mais modernos desta última área, como tradução intersemiótica, intermedialidade e adaptação. Afinal, como bem nos lembra o pesquisador e professor Lauro Meller (2018), há uma longa tradição no *heavy metal* de buscar temáticas literárias para suas canções, como se pode ver em diversas letras do grupo inglês Iron Maiden, como *Rime of the Ancient Mariner*, inspirada em Samuel Taylor Coleridge, ou *Murders in the Rue Morgue*, baseada num poema de Edgar Allan Poe. O poeta e contista Poe, aliás, tem sido fonte de inspiração para diversas bandas do gênero, como Metal Church, Rage e Grave Digger. Contudo, tal influência também se estenderia às formas mais extremas do *heavy metal*, conforme demonstram pesquisas mais recentes (BARDINE, 2009; 2015; ABBOTT & ARDREY, 2018; MIGEON-LAMBERT, 2020; ARDREY, 2021), embora ainda não tenham sido feitas investigações mais minuciosas destacando essa tradução do material literário pelo metal extremo, principalmente no que diz respeito à tradução intersemiótica.

Apesar dessa lacuna, inicialmente meu foco estava muito mais voltado para o mapeamento desses processos dentro do gênero do que para o aprofundamento do debate sobre uma obra, grupo ou autor específico. Ao longo da pesquisa, entretanto, à medida que fui desenvolvendo as ideias iniciais e entrando em contato com o trabalho de outros teóricos acerca de cada elemento que eu considerava importante destacar, percebi que seria preciso focar ainda mais em alguns grupos e poetas em particular para que a tese pudesse ganhar um estofamento teórico e crítico que lhe desse maior consistência. Afinal, os 40 anos que essa vertente musical completa em 2021 – se considerarmos como seu marco inicial o lançamento do primeiro álbum da banda

inglesa Venom, *Welcome to hell*, lançado em 1981 – contam com uma produção cultural considerável⁴ e, portanto, seria impossível cobrir toda a gama de cruzamentos interartísticos presentes no metal extremo em uma única investigação. Foi preciso, então, concentrar a pesquisa em duas bandas reconhecidas na cena – Celtic Frost e Rotting Christ – e dois poetas cuja influência se faz evidente sobre as bandas do gênero⁵ – Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire.

Voltando à música, não obstante trilhe uma senda singular, aparentemente separada tanto da música erudita quanto da música popular, bem como da indústria cultural, é fato que o metal extremo não é alma solitária a vagar nas sombras do desconhecido, no limbo paralelo dos malditos. Embora seja errante e tropece nas suas próprias contradições, o metal extremo, como arte que é, também é marcado por esse emaranhado de conexões com outras linguagens, formas e concepções de arte. Por meio de estética sombria e violenta, o metal extremo, em seus signos mais básicos, aponta para uma linhagem obscura da arte, conectada com o desconhecido, com o inexplicável e o irracional, que tomou forma como literatura gótica após o século XVIII, ao mesmo tempo em que se liga à vanguarda por meio do alto nível de ruído com que se comunica, do apelo constante à transgressão e da defesa da expressão subjetiva. As letras sangrentas, a reverência à morte, ao horror e ao mal, além do imaginário violento e profundamente antirreligioso do metal extremo, aliado a sua música (aparentemente) caótica, barulhenta e intensa, tudo aponta para uma radicalização do gótico nesse gênero musical e sua irrupção na contemporaneidade como fantasmagoria do passado, como diria Fernando Monteiro de Barros (2020), bem como para a sobrevivência de um legado vanguardista no gênero, no sentido em que o metal extremo busca extrapolar os limites da experiência humana por meio da transgressão.

Embora essas conexões do metal extremo com outras formas de expressão artística⁶ já estivessem presentes desde o seu surgimento, a escolha deliberada por usar material advindo da

⁴ Falando especificamente sobre a produção musical, segundo o *website* Discogs.com, banco de dados que congrega informações sobre lançamentos de todos os gêneros em qualquer formato, somente dos três subgêneros mais populares do metal extremo (*death metal*, *black metal* e *grindcore*), há 346.635 lançamentos catalogados. Se juntarmos a esses dados os referentes ao *thrash metal*, *doom metal*, *hardcore* e *noisecore*, subgêneros que gravitam em torno dessa mesma cena, o número sobe para a inacreditável marca de 837 mil lançamentos registrados. Fonte: www.discogs.com. Acesso em: 12.7.2021.

⁵ Até o período de qualificação desta tese, eu contava com 5 casos de grupos diferentes e 5 artistas, entre escritores e pintores, porém, não seria possível fazer uma pesquisa com a profundidade teórica necessária se assim tivesse seguido. Dessa forma, a exclusão de alguns grupos e poetas se deu de forma natural, à medida que percebi que poderia contribuir mais com a pesquisa acadêmica se restringisse o meu *corpus* a fim de dissecá-lo e tornar mais denso o estudo.

⁶ Merecem destaque as claras conexões entre a música pesada e o cinema de horror apontadas por alguns dos pioneiros dessa cena, como Venom (DUNN, 2011) e Bathory (KRISTIANSEN, 2011).

literatura em suas composições se acentuou a partir da década de 1990, marcada pelo amadurecimento da primeira geração do gênero. Se inicialmente a busca dessas bandas pioneiras era pelo caos sonoro, num segundo momento, a fim de incrementar a ideia de música extrema que procuravam criar, os compositores passaram a buscar outras referências, tanto em termos de sonoridade quanto de temática, encontrando no imaginário gótico (mas não somente neste, evidentemente) um campo fértil. Interessante notar que tal processo ocorreu exatamente após a introdução de influências da música gótica contemporânea (basicamente, o chamado *rock gótico*⁷) e de sua concepção de mundo no universo do metal extremo. A minha posição de *insider* na cena musical em tela me proporcionou acompanhar esse movimento, porém, só o meu distanciamento atual me permite ter uma visão mais clara dessa transformação pela qual passou o metal extremo.

Neste primeiro momento, antes de trazer para o leitor meus objetivos e minhas justificativas teóricas para desenvolver a presente pesquisa, devo melhor atar aqui a outra ponta desse emaranhado de linhas – a literatura – com a qual guardo uma conexão tão íntima e pessoal quanto a que tenho com o metal extremo, ao ponto de ambas terem se misturado em vários momentos da minha vida. Minha conexão com a literatura foi iniciada ainda na infância, a partir dos livros que minha mãe, uma professora readaptada em uma singela biblioteca municipal de Florianópolis, trazia para eu ler diariamente. A literatura era uma das poucas conexões que eu tinha com minha mãe, que, ao contrário de muitas de suas contemporâneas do fim da década de 1970, trabalhava fora e não tinha como dar atenção integral aos seis filhos. No meu caso, aprender a ler muito cedo, aos 4 anos, foi o que garantiu esse pequeno vínculo materno. Durante boa parte do período escolar, do primário ao ginásio, a leitura era uma atividade que eu realizava com prazer e uma certa obsessão, a ponto de ler várias vezes um mesmo livro, apenas pelo prazer de reencontrar aquelas histórias.

Todavia, foi somente na adolescência que pude compreender um pouco melhor a profundidade da poesia e da prosa, quase no final do segundo grau. Nessa época, curiosamente, quem me conduziu ao encontro da literatura foram a música pesada e a cena *underground*, pois foi aí que os livros começaram a surgir como fonte de ideias para construir as letras da banda na qual tocava (Necrobutcher, que depois virou Subversive Reek Mute Perturbation – S.R.M.P.)

⁷ Forma musical derivada da cena pós-*punk*, da qual herdou parte da estética, baseada nas cores preto e branco e nos tons escuros, acrescentando-lhe uma boa dose de dramaticidade, desilusão e melancolia. Diferentemente dos *punks*, que eram mais panfletários, os góticos trouxeram para a música alternativa o culto aos filmes de horror e as influências literárias, incluindo Edgar Allan Poe, Lord Byron, Mary Shelley, entre outros, além de uma boa dose de niilismo e desesperança, que viriam ao encontro da visão de mundo do metal extremo na última década do século passado.

e dos diversos projetos sonoros paralelos em que estava envolvido. Assim, a leitura que voltava por meio dos *fanzines* me levou à política anarquista, à filosofia de Sartre e Nietzsche, aos escritos de Camus e Kafka e, posteriormente, aos movimentos de vanguarda⁸ do início do século XX. Nessa época, percebi que a arte dadaísta e sua atitude anárquica tinham uma forte conexão com a música extrema, descoberta que produziu fortíssimo impacto na minha concepção de mundo e arte e me fez cursar Letras na universidade.

Assim, quando cheguei ao ambiente acadêmico, pude confirmar essas conexões temáticas e estéticas da música extrema com estas duas correntes do fazer artístico: uma mais sombria, a que se pode chamar de literatura gótica, relacionada ao irracional e ao obscuro, marcada pela presença do horror, da violência, da crítica à religião, bem como por emoções como dor, sofrimento, melancolia e medo, geralmente produzida pelos chamados “poetas malditos”; e outra mais experimental, sarcástica e iconoclasta, por vezes beirando a irracionalidade, geralmente associada àquilo que se costuma chamar de vanguarda. De alguma forma, mesmo ciente das diferenças cronológicas, estéticas, filosóficas e epistemológicas que havia entre esses pensadores e artistas, eu percebia a sutil existência de um fio condutor que ligava essas concepções de mundo e arte.

Durante o percurso do doutorado, diversas disciplinas contribuíram para conectar essas experiências anteriores com outras perspectivas teóricas, críticas e artísticas. Logo no início do curso, as monstruosidades vocais e a natureza híbrida do metal extremo me levaram ao encontro da filosofia do horror e suas reflexões sobre os monstros e a animalização do humano, não por acaso, ponta discursiva que também se amarra ao universo gótico. Também tive a oportunidade, num momento posterior, de me aprofundar no debate sobre gêneros no cinema e na literatura e, conseqüentemente, sobre pureza e impureza, por meio da lei de gênero e sua contaminação. Essa discussão é sensível tanto na concepção do que vem a ser o gótico – se este seria um gênero à parte ou um elemento presente em diversos gêneros – quanto ao que vem a ser o próprio metal extremo e seus limites, considerando principalmente as infinitas contendas em que se engalfinham seus praticantes e seguidores a respeito dos artistas que seguem ou não determinado conjunto de regras estilísticas. Outra perspectiva que o doutorado me proporcionou foi a descoberta do precário e de sua função de resistência à arte monumental, compreendendo as limitações e contradições do meu objeto como parte importante e indissociável da sua constituição, o que me permitiu também reafirmar a potência estética dessa

⁸ Quando me refiro à vanguarda nesta pesquisa, penso primeiramente nos movimentos da Vanguarda Europeia, mas também estendo o termo aos movimentos posteriores que herdaram desta uma tendência ao experimentalismo, como a música concreta, a poesia concreta, situacionistas, Fluxus, John Cage etc.

forma musical. Assim, é preciso ressaltar que cada disciplina concluída na trajetória do doutorado contribuiu para construir esta pesquisa.

Por fim, todas essas pontas parecem se conectar agora, na presente pesquisa, e uma forma musical transgressiva de origem popular, representada pela fusão do *punk* com o *heavy metal* e chamada genericamente de metal extremo, passou a fazer todo o sentido neste emaranhado de linhas que formam minha trajetória pessoal e acadêmica. É esse emaranhado que pretendo desenrolar a partir de agora.

1.1 OBJETIVOS

Para melhor compreensão do que busco com esta tese, é preciso voltar o olhar e os ouvidos para a questão da estética, elemento fundamental nesta pesquisa que ora se inicia. Em primeiro lugar, há evidências que apontam para a conexão entre o metal extremo e a poesia maldita, se se examinar com maior acuidade o imaginário negativo que constitui o gênero e do qual este se alimenta vorazmente, com foco no mal em sentido amplo e, mais especificamente, na negação da religião, da moral e das convenções sociais.

A temática do mal – nas várias formas em que esta se manifesta, por meio do satanismo, da violência, da loucura, do abjeto ou da perversão, enfim, de tudo que denuncia o lado obscuro e feio do humano – e suas conexões literárias já foram objeto de estudos nos mais diversos níveis, de dissertações de mestrado a tratados de autores como Bataille⁹, que traça uma linha particular sobre a presença da maldade na literatura, conectando autores como Blake, Sade, Baudelaire e Genet, entre outros. Além destes, pode-se facilmente incluir nessa lista Poe, Cruz e Souza, Artaud, Augusto dos Anjos ou Lautréamont, autores cuja inclinação para abraçar a negatividade humana já foi amplamente debatida e reconhecida em suas poesias, contos, dramas ou mesmo na prosa, conferindo a sua obra uma aura igualmente maldita. Não por acaso, todos esses escritores foram citados em discos de metal extremo ou têm textos de sua autoria transpostos para o gênero¹⁰.

⁹ Em *A Literatura e o Mal* (1989).

¹⁰ Além dos poetas especificamente trabalhados nesta pesquisa, vale citar: William Blake - Rotting Christ; Sade - Venom, Bathory, Sade; Jean Genet - Behemoth (Pol.); Cruz e Souza - Ashtoreth; Augusto dos Anjos - Ressonância Mórfica; Lautréamont - Schammasch.

Sob o espectro assombroso e escuro do mal, entrecruzam-se textos cuja inspiração sombria guarda conexões com aquilo que se convencionou chamar de gótico na literatura¹¹, em busca da libertação que o mal proporciona, posto que, como queria Bataille, o bem está vinculado à obediência e à submissão e a "liberdade é sempre uma abertura à revolta" (1989, p. 176). Pode-se ainda pensar em Baudrillard (1990), segundo o qual essa "parte maldita" é exatamente aquela de que não podemos nos expurgar definitivamente, sob pena de sucumbirmos ao excesso de positividade da sociedade de consumo e assim nos tornarmos impotentes diante do vírus que invade o corpo desprovido dos anticorpos que o protegeriam.

De início, é preciso que se delinee melhor aquilo que se considera aqui como *gótico*. Como em todo debate sobre gêneros literários, há polêmica acerca da classificação rígida do gótico como um gênero à parte, nascido na Inglaterra do século XVIII, afeto às idiosincrasias culturais e linguísticas daquele país naquele período específico, ou se este representaria muito mais um recurso que se manifesta na (por meio da?) arte em momentos distintos da história para dar conta daquilo que escapa à nossa racionalidade, como queria Victor Sage (1988). Segundo Sage, o gótico estaria associado ao *unheimlich* freudiano, ou seja, o estranhamente familiar – às vezes traduzido como "infamiliar" ou simplesmente como "o inquietante". Em outras palavras, o que Sage destaca como "gótico" é aquela centelha de estranheza e inquietação que nos toma de assalto quando nos defrontamos com o horror e o medo, ou seja, que nos "tira de casa", já que "*heimlich* literalmente significa 'pertencer à casa ou ao lar'" (p. xix). A tentativa de classificar tal inquietação dentro dos limites de um gênero literário seria inútil, segundo Sage (1988), pois, muito mais que isso, ela seria "uma resposta cultural, que implica uma ampla série de relações com o todo da cultura na qual ela é produzida" (p. xiii) Por sua vez, seguindo raciocínio semelhante, Isabella van Elferen (2012) recorre à categoria do *uncanny*, o "estranho", que ela define não como um código, mas como uma lacuna entre os códigos na qual a representação certamente falharia (2012, p. 15).

Assim, tomando como ponto de partida essa última concepção, o gótico aqui ressuscita nas traduções feitas pelo metal extremo muito mais como forma de escancarar essa falha na matriz racional, que produz essa inquietante estranheza e é atemporal, do que como um gênero romanesco restrito aos antigos castelos europeus e suas fantasmagorias – muito embora esse

¹¹ Nas palavras de Abbott e Ardrey (2018), em estudo sobre as conexões entre Baudelaire e o metal extremo: "Baudelaire's use of the term 'sinistre' is shaped by his interpretation of 'le mal' as the dark enticing side of humanity, which today is widely interpreted as the 'gothic' side of a poet who finds beauty in things that others find dark (p. 130) ("O uso do termo 'sinistro' por Baudelaire é forjado pela sua interpretação do 'mal' como o lado sedutor e obscuro da humanidade, que hoje em dia é amplamente interpretada como o lado 'gótico' de um poeta que encontra beleza em coisas que outros consideram obscuras". Tradução minha)

imaginário por vezes também possa estar presente na temática de vários de seus grupos (BARDINE, 2015). No decorrer deste estudo, outras pesquisas darão suporte a essa filiação mais ampla do gótico, como as desenvolvidas por Punter e Byron (2004), Monteiro de Barros (2020), Botting (1996), Júlio França (2019), entre outros, os quais mostram a recorrência dos sentimentos de medo, angústia e horror que, tal e qual zumbis renascidos das profundezas da terra, ressurgem de tempos em tempos e nos colocam cara a cara com o obscuro, com aquela porção do humano que a linguagem nem sempre dá conta de expressar. Não à toa, o imaginário fornecido pelo gótico tem atravessado a literatura em diversas épocas, passando pelo Romantismo e pelo Simbolismo, no século XIX e, no século XX, além do Surrealismo e da literatura de horror, ganha definitivamente o cinema por meio do Expressionismo. Somente nas últimas décadas do século passado é que esse imaginário ganha força na música, sendo o rock gótico e o *heavy metal* seus principais difusores, como mostram as pesquisas de Bryan Bardine (2009) e Punter e Byron (2004).

Dessa forma, esse arcabouço literário reunido sob o termo gótico, cuja ruptura estética é inegável, é, na visão deste pesquisador, plenamente reativado pelo metal extremo desde a primeira metade da década de 1980. Não é proposta desta tese investigar as prováveis condições históricas, sociais, econômicas e culturais que levam a essa confluência estética, embora seja um tema interessante – já que foi também no final da década de 1970/começo dos anos 1980 que se definiu a chamada cena gótica no rock, influenciando diretamente os grupos que vinham da cena *punk*. Contudo, é fato que essa relação do gótico com o *punk* foi uma das portas de entrada para esse ideário negativo no metal extremo, tornando-se um dos elementos constitutivos do gênero e abrindo a possibilidade de trazer para o campo da música contemporânea a poesia de Poe e Baudelaire em suas traduções/recriações sonoras.

É por meio da tradução que essas bandas confirmam a porosidade da arte e seus meios, considerando que esse diálogo com a literatura e a arte em geral passa a ser feito por meio da música – neste caso específico, de uma música sombria, pesada e agressiva que não existia à época dos autores – permitindo que o gótico irrompa novamente, como uma fantasmagoria do passado prestes a revelar as fissuras da contemporaneidade. Assim, é pela invocação criativa do gótico em sua forma mais transgressiva, viabilizada pela música ruidosa e pesada e todos os aspectos estéticos, temáticos e performáticos que ela mobiliza, que o metal extremo visa perturbar as estruturas de uma sociedade assentada sobre o avanço tecnológico, porém, condenada a sobreviver duramente nas ruínas do capitalismo tardio pela insustentabilidade do próprio sistema econômico. Vale dizer, então, que lançarei mão do termo *gótico* aqui

entendendo-o não como um gênero com regras estilísticas bem definidas, mas como a irrupção contemporânea de um conjunto de emoções obscuras que atravessa a História.

Em segundo lugar, considerando que destacar apenas o seu imaginário negativo seria limitar a visão acerca do que faz com que o metal extremo seja realmente extremo e transgressivo, voltei minha atenção para o aspecto sonoro barulhento que o constitui, já que esse é um elemento reconhecido como parte integrante desse tipo de música, principalmente por quem não está habituado a escutá-lo. Nesse sentido, fui buscar as origens dessa incorporação do ruído pela música na vanguarda europeia e nas experiências sonoras radicais que lhe sucederam, certo de que estas me auxiliariam a entender as intenções ocultas por detrás da massa sonora do metal extremo.

A relação do metal extremo com a música produzida no Ocidente é muito singular. Afinal de contas, se por um lado, são inegáveis as origens populares do metal extremo, por meio do *rock*, por outro, sua complexidade instrumental, marcada principalmente pelas mudanças bruscas de andamento e arranjos inusitados, aliada a um rigoroso controle de execução, pouquíssimo afeita a improvisações, o aproxima da música erudita, tornando-o um gênero híbrido. Nele, convivem o caos e o barulho produzido por guitarras distorcidas, vozes monstruosas e bateria pesada, lado a lado com a ordem e o controle que são caros aos membros de uma orquestra sinfônica, por exemplo, a quem também não é permitido improvisar em pleno concerto.

Paradoxalmente, destacam-se na cena extrema músicos exímios, muito deles com formação exclusivamente autodidata, capazes de executar seus instrumentos com maestria incomum e de criar composições com arranjos elaborados, embora nem sempre tenham a formação técnica que normalmente um músico de orquestra precisa ter e usem muito mais a intuição do que algum tipo de conhecimento técnico formal. Além disso, enquanto um artista erudito costuma ser emocionalmente mais contido em sua execução – com exceção do maestro e, eventualmente, do solista, que às vezes vem à frente do palco para executar seu solo – no metal extremo, o corpo se faz presente, sendo exaurido em suas forças durante a performance musical, na qual o músico bate cabeça (de onde deriva o termo *headbanger*, "batedor de cabeça", usado para se referir aos fãs de metal) e agita os longos cabelos, como se imerso em uma espécie de transe ou se buscasse algo primitivo na expressão humana, quiçá sua expressão animal ou a dimensão monstruosa do humano. Musicalmente, essa monstruosidade é traduzida em vozes ásperas, por vezes ininteligíveis – assim interferindo na mensagem, tornando-se o ruído a mensagem *per se*, que se soma ao ruído das guitarras eletricamente distorcidas e

amplificadas e da bateria pesada, criando a massa sonora que por vezes parece ser incompreensível como música (KAHN-HARRIS, 2007).

Nesse sentido, considerando a massa caótica que se destaca na sonoridade do gênero, procurei investigar se seria possível pensá-lo pelo ponto de vista da arte de vanguarda, conectando às experiências sonoras mais radicais do século XX, pois, ao assumir o ruído – e, subsequentemente, a instabilidade que este representa – como forma de expressão, o metal extremo incorpora à sua constituição a perturbação da ordem e da racionalidade ocidental. Assim como nas vanguardas do início do século XX, ruptura, transgressão e intuição são partes integrantes do metal extremo, substituindo a harmonia, a ordem e a formalidade técnica da música clássica, ao mesmo tempo em que o gênero herda desta uma complexidade incomum à música popular da qual é parte. O mesmo movimento ambíguo se dá em relação à música popular, pois, apesar de sua inegável origem no *rock*, o metal extremo também transgride o padrão tanto da música popular mais folclórica quanto daquela que está mais próxima da indústria cultural (o *rock* mais comercial, com formato pop, e mesmo o *rock* clássico), não se enquadrando facilmente em nenhuma de suas categorias. Segundo Camile Migeon-Lambert (2020), o metal extremo é ambíguo exatamente por ser, ao mesmo tempo, popular e contracultural, no sentido em que tem origem na música não erudita – que seria considerada esteticamente mais complexa e profunda – mas não se enquadra no padrão comercial da música de entretenimento, atuando na fronteira entre a música “séria” e a “popular”, entre a “arte” e o entretenimento”, conforme bem resumiu Robert Walser (1993).

Apesar de essa perspectiva que une metal extremo, gótico e vanguarda abrir diversas perspectivas interessantes a serem analisadas do ponto de vista histórico, a proposta principal desta pesquisa é verificar como os artistas do metal extremo usam diferentes processos tradutórios como forma de, a sua maneira, garantir a pervivência (*Fortleben*¹²) de uma linhagem de artistas "malditos" e propostas estéticas radicais. Em outras palavras, o objetivo basilar aqui é perceber em que medida e de que maneira os artistas envolvidos nessa linhagem da transgressão têm cultivado essa espécie de tradição da ruptura, ousando transpor os limites da racionalidade em busca de uma linguagem própria, sem fugir àquilo que há de mais recôndito nas profundezas da alma humana.

¹² *Fortleben* pode ser traduzido como "continuar a viver", "manter-se vivo" ou simplesmente "viver". Conforme explica Susana Kampf Lages, em sua tradução da *Tarefa do Tradutor*, a fim de respeitar o jogo de palavras que Benjamin faz com *Leben* (vida), *Überleben* (sobrevivência) e *Fortleben* (continuação da vida), ela optou pelo neologismo utilizado por Haroldo de Campos para dar conta dessa polissemia (HEIDERMANN, 2010, p. 229).

No que diz respeito ao termo *pervivência*, conceito bastante relevante nesta tese, vale lembrar sua origem no verbo latino *pervivere*, que significa “continuar a viver” ou “viver por meio de”, como uma existência que atravessa o tempo e se renova constantemente. Nas palavras de Benjamin, “na sua *pervivência* [*Fortleben*] (que não mereceria este nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica” (2010). De forma semelhante, o metal extremo, operando nas margens da cultura, renova a poesia maldita e as estratégias das vanguardas, atuando como herdeiro das correntes mais transgressivas da arte.

Quanto à análise dos poemas traduzidos pelos grupos de metal extremo, o termo *tradução* nesta pesquisa será usado como forma genérica de referência aos processos tradutórios interartísticos, ou seja, aqueles que se realizam criativamente no trânsito da poesia para a música. Dentre esses processos, o foco aqui será principalmente nos conceitos de tradução intersemiótica, adaptação e intermedialidade, os quais têm sido utilizados pela teoria crítica da tradução contemporânea, às vezes em conjunto, e que parecem ser mais apropriados para identificar as operações tradutórias realizadas pelo metal extremo nas canções selecionadas para análise. Embora distintas entre si, entre essas perspectivas há pontos de convergência e atravessamentos que as aproximam e permitem pensar o campo da tradução criativa como uma área de pesquisa intrinsecamente transdisciplinar, que pode contar com a contribuição de diversos olhares, como o "trabalho de equipe" idealizado por Haroldo de Campos (2015, p. 17) quando pensava nos desafios impostos por esse tipo de tradução. Além disso, é importante frisar que, nos casos a serem aqui apresentados, as bandas se valem de mais de uma estratégia para promover a transposição criativa dos poemas para a música extrema, não se atendo a esta ou àquela estratégia em particular. Por isso mesmo, a fim de não perder de vista essa diversidade de procedimentos artísticos presentes no metal extremo, o recurso a diferentes perspectivas pode ser bastante útil no sentido de enriquecer a análise.

Ainda na seara das expressões a serem utilizadas nesta pesquisa, é preciso destacar o uso do termo *metal extremo*, em vez de me referir aos diversos subgêneros que o compõem, como *death metal*, *black metal*, *grindcore* ou *doom metal*. Assim, buscarei usar o "termo guarda-chuva"¹³ para me referir a essa forma musical pesada e agressiva na maior parte da tese. Tal decisão se justifica por considerar que ainda é preciso começar a mapear e entender a presença da arte literária na música extrema, posto que há uma lacuna nessa área, e tal detalhamento acerca dessas diferenças internas poderia desviar o foco da pesquisa, que é a compreensão dos processos de tradução interartísticos dentro desse gênero musical. Mais do

¹³ Como diz Salva Rubio (2011), em *Metal Extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*.

que isso, entretanto, optar pelo termo "metal extremo" em detrimento dos outros gêneros que o compõem parece mais adequado em relação ao trabalho dos artistas pesquisados, posto que nenhuma das duas bandas pode ser facilmente enquadrada em apenas um dos subgêneros, usufruindo de uma versatilidade estilística nem sempre comum na cena musical.

Apesar disso, como farei menção aos termos que se tornaram mais bem definidos no início da década de 1990, como *death metal*, *black metal* ou *doom metal*, quando estiver me referindo ao leque de influências que cada grupo absorve do passado e fornece aos pósteros no diversificado panorama da música extrema, será necessário ao menos trazer à luz algumas breves concepções e distinções essenciais para não perder de vista a diversidade peculiar ao gênero, bem como para que a leitura não se torne um mergulho num emaranhado de termos mais ou menos parecidos e que costumam confundir a audiência não especializada.

Por fim, depois que se compreender como se dá essa tradução, sem dúvida uma investigação mais minuciosa, numa pesquisa futura, visando destrinchar as peculiaridades de cada subgênero, será de grande valor para a área, principalmente levando-se em conta o alto grau de especialização que cada um ganhou ao longo das últimas décadas, praticamente alçando-os à categoria de gênero independente¹⁴, como nos mostra a pesquisa mais ambiciosa até o momento, desenvolvida por Salva Rubio em seu livro *Metal Extremo – 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Nesta, o autor busca traçar um histórico de todos os gêneros e subgêneros do metal extremo em trabalho extenso que, ainda assim, não abarca toda a gama de complexas relações entre todos os artistas e suas formas de expressão. De qualquer forma, esse livro é, até o momento, a pesquisa mais completa realizada sobre o tema e certamente serve como referência para aqueles que quiserem aprofundar seus conhecimentos acerca dessa rede infinita de manifestações da música pesada, tarefa que, por razões óbvias, não caberá a esta pesquisa.

É nesse ponto de confluência, então, que pretendo me ater, examinando com olhar crítico e criativo como ocorre essa transmutação do texto escrito nessa forma específica de música extrema e, se nessa transição, se perde, se preserva ou se amplia a atmosfera obscura que esses textos procuraram exprimir. Na análise principal, pretendo observar quais são os recursos que a música pesada utiliza para recriar as obras que lhe antecederam a fim de verificar se esses processos de tradução interartísticos conseguem ou não imprimir mais vigor e impacto

¹⁴ Essa discussão acerca de gêneros e subgêneros certamente abre um debate interessante sobre como estes nascem e se desenvolvem, tema de autores como Luiz Costa Lima (1983), mas em linhas gerais, considero que um subgênero nasce a partir de um elemento distintivo básico, o qual vai se desenvolvendo até se tornar independente e se transformar em um gênero à parte, com vida e características próprias, sem cair na visão naturalista de Brunetière (COSTA LIMA, 1983).

àquilo que os poetas talvez pretendessem ao trazer para o campo da linguagem a escuridão que habita o humano. Contudo, minha hipótese inicial é de que essas recriações contemporâneas, ao lançarem mão do arsenal sonoro agressivo do metal extremo, composto por vozes ásperas e instrumentos musicais distorcidos, adicionam mais camadas de sentido aos textos de partida, o que pode acarretar na exacerbação desse lado obscuro do humano e, conseqüentemente, produzir no leitor/ouvinte efeito mais perturbador. É importante ressaltar que a presente pesquisa enfatizará muito mais o desvelamento dessas camadas de sentido do que seu efeito prático sobre os ouvintes, em virtude de não se ter optado aqui por uma pesquisa de recepção.

1.2 JUSTIFICATIVAS

Antes de entrar na tese propriamente dita, considero pertinente justificar a relevância da presente pesquisa e expor a forma como concebi sua organização. Em primeiro lugar, diante de uma produção cultural tão vasta, independentemente dos juízos de valor que possam ser feitos a seu respeito, parece-me impossível negar a essa prática artística um lugar no debate estético. Em segundo, os grupos que compõem a cena do metal extremo, além de atuarem por meio de uma expressão artística milenar – a música – ainda dialogam constantemente com outras artes, como a literatura, o cinema, a pintura – principalmente nas suas capas de discos – o teatro e a dança – o que fica claro em suas performances – e até mesmo com histórias em quadrinhos, que surgem tanto como inspiração para letras quanto para capas e encartes de alguns lançamentos.

Além disso, como uma forma de expressão de origem popular, estudar o metal extremo é também buscar entender os valores e a riqueza de significados e práticas que são produzidos fora das galerias de arte, perspectiva que os Estudos Culturais introduziram na academia desde a década de 1970 e que foi amplamente validada por diversas pesquisas realizadas ao longo dos últimos 50 anos. No caso do metal extremo, porém, é válido dizer que, embora seja um estilo de raiz popular, no sentido de se opor à música erudita que nasce nos conservatórios, sua veiculação nem sempre foi tão massiva quanto outros gêneros, o que impulsionou a criação de uma comunidade de produção, distribuição e consumo independente até meados dos anos de 1990, quando alguns dos seus subgêneros passaram a chamar a atenção de gravadoras de médio e grande porte.

O advento da internet, principalmente após os anos 2000, gerou uma situação ambígua, pois se, por um lado, essa ferramenta propiciou a ampliação significativa dessa comunidade independente, por outro, também abriu a possibilidade de o metal extremo ser veiculado em meios de comunicação massiva e abertos ao público em geral, como o Youtube e o Spotify. Essa condição, de certa forma, permite contestar a posição *underground* da própria cena, considerando que sua circulação não se restringe mais apenas à margem da indústria cultural, ainda que não desfrute da mesma popularidade e prestígio dos artistas *pop*. O tema certamente é interessante e tem implicações na forma como a música extrema é compreendida e, embora não vá ser debatido nesta pesquisa, é preciso ressaltá-lo para que se evitem determinados preconceitos correntes dentro da cena *underground*, cujo membros que tendem a ver a sua produção cultural como marginal mesmo quando esta já opera dentro da lógica do capital. De qualquer forma, é importante também perceber que esse aumento de circulação do metal extremo não foi suficiente para que o gênero fosse plenamente absorvido pelo *mainstream*, não havendo rádios populares abertas ao gênero em sua programação diária ou músicas extremas em trilhas sonoras de novelas, por exemplo.

Por fim, vale acrescentar que a diversidade de subgêneros e práticas vistas dentro da música extrema por si só já indicaria a relevância de um estudo que buscasse investigar essa produção do ponto de vista estético. Como aponta Kahn-Harris (2007), essa diversidade foi acentuada por um processo constante de experimentação musical que ampliou significativamente as possibilidades de expressão do metal extremo. Mais do que isso, o metal extremo expande as fronteiras da música ao embaralhar os limites entre esta e o ruído e, conseqüentemente, pode contribuir para a renovação da própria arte nas suas conexões com outras formas de arte.

1.2.1 Estudando o Metal

Em primeiro lugar, procurarei traçar um breve panorama dos *metal studies*, campo de investigação em ascensão em diversas áreas das Ciências Humanas e para o qual esta pesquisa visa contribuir por meio dos Estudos da Tradução. Assim, contarei com a contribuição dos teóricos que têm se dedicado ao estudo desse gênero musical, como Weinstein (2000), Walser (1993), Kahn-Harris (2007), Rubio (2011), Campoy (2010), Khalil (2018), entre outros,

fazendo uma breve revisão de literatura. Tal exercício pretende mostrar a relevância da presente pesquisa no âmbito dos *metal studies*, bem como na área de tradução e estudos interartes.

Os estudos acadêmicos sobre o gênero *heavy metal* iniciaram timidamente nos Estados Unidos no começo da década de 1990 e foram se ampliando nas décadas seguintes nas mais diversas áreas e países, notadamente nas nações de língua inglesa, mas também de forma marcante na Alemanha e na Finlândia. De meados dos anos 2000 em diante, outros países, como Polônia, França e Brasil, também começaram a se destacar no campo dos *metal studies*, mas uma consulta ao *site* da International Society for Metal Music Studies¹⁵, que congrega publicações acadêmicas relativas ao *heavy metal* ao redor do mundo, é possível verificar que o tema tem sido debatido pelas mais diversas perspectivas em países culturalmente muito distintos, como, por exemplo, Taiwan, Austrália, Colômbia, Indonésia e Espanha, difusão que certamente se deve ao grande alcance geográfico desse gênero musical.

Os primeiros estudos acadêmicos sobre o assunto publicados em livro foram *Heavy Metal: A Cultural Sociology* (1991), de Deena Weinstein, e *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* (1993), de Robert Walser. Além deles, outras pesquisas importantes lançadas na década seguinte são *Heavy Metal: The Music and its Culture* (2000), edição revisada e ampliada da obra de 1991, de Deena Weinstein; *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture* (2003), de Natalie Purcell; *Extreme Metal: Music and Culture on the edge* (2007), de Keith Kahn-Harris; *Metal Extremo: 30 Años de Oscuridad* (2011), de Salva Rubio; e *Death Metal and Music Criticism* (2012), de Michelle Phillipov. Com exceção da penúltima obra, que traz uma extensa e minuciosa pesquisa no campo da História da Arte, e da última, focada na Musicologia, as outras obras se localizam na área de Sociologia, campo que ostenta o maior número de publicações acadêmicas sobre o tema. Dentre outros trabalhos publicados mais recentemente na área de Sociologia, cabe destacar o livro de Matthew Unger, *Sound, Symbol, Sociality: The Aesthetic Experience of Extreme Metal Music* (2016), o qual levanta uma hipótese interessante. Segundo o autor, "as subculturas mais transgressivas – no caso desse estudo, o metal extremo – são herdeiras de uma longa tradição de arte que articula nossa experiência do horror, o sublime e o grotesco, bem como nosso fascínio com o horror e a transgressão"¹⁶ (p. 2), ideia compartilhada pela presente pesquisa.

¹⁵ Organização acadêmica fundada em 2011 cuja missão é encorajar os estudos interdisciplinares relativos ao *heavy metal* em nível internacional, além de reunir boa parte das produções realizadas na área em sua base de dados, tornando-se uma importante fonte de pesquisa para estudiosos do mundo inteiro.

¹⁶ Tradução minha para: "(...) more transgressive subcultures - in the case of this study, extreme metal - are heirs to a long tradition of art that articulates our experience of horror, the sublime and the grotesque as well as our fascination with horror and transgression" (UNGER, 2016, p. 2).

Merecem destaque também os diversos livros com foco na história de gêneros específicos ou de cenas locais, geralmente baseados em depoimentos e memórias de seus participantes, como *Choosing Death: The Improbable History of Death Metal & Grindcore* (2004), de Albert Mudrian, *Swedish Death Metal* (2006), de Daniel Ekeroth, *Black Metal: Evolution of the Cult* (2013), de Dayal Patterson, e *The Devil's Cradle: The Story of Finnish Black Metal* (2017), de Tero Ikäheimonen, entre outras publicações, que têm servido como material auxiliar para os pesquisadores dos *metal studies* e contribuído bastante para o crescimento desse campo de estudos.

Além dessas publicações, outra fonte de pesquisa são os documentários, que também se multiplicaram a partir da primeira década deste século. Dentre estes, destacam-se *Metal: A Headbanger's Journey* (2005) e *Global Metal* (2008), concebidos pelo antropólogo Sam Dunn e pelo diretor de cinema Scot McFadyen. O primeiro documentário busca responder por que um estilo tão popular ainda é marginalizado pelo *mainstream* e pela sociedade, enquanto o segundo se dedica a encontrar razões que possam explicar a bem-sucedida difusão desse tipo de música por todos os continentes, ressaltando semelhanças e diferenças entre cenas tão distantes quanto a japonesa e a brasileira. A importância desses documentários para os *metal studies* é inegável, considerando que ambos se espalharam pela rede e abriram a possibilidade de abordar o gênero com um olhar mais acadêmico, algo que ainda era bastante restrito na época de seu lançamento. Na sua esteira, vieram diversos outros filmes, como *Get Thrashed* (2006), de Rick Ernst, *Until the Light takes us* (2009), de Aaron Aites e Audrey Ewell, *Slave to the Grind* (2018), de Doug Brown, entre outros.

É importante citar os documentários do pesquisador Nelson Varas-Diaz, que se dedica ao estudo do *heavy metal* na América Latina e América Central, abordando seu impacto cultural e político na região, a despeito das acusações de alienação e hedonismo que o gênero tem sofrido (WEINSTEIN, 1999). Entre seus filmes, estão *The Distorted Island: Heavy Metal and Community in Puerto Rico* (2015), *The Metal Islands: History, Culture and Politics in Caribbean Heavy Metal Music* (2017), *Songs of Injustice: Heavy Metal in Latin America* (2019) e *Acts of Resistance: Heavy Metal Music in Latin America* (2020). No Brasil, a produção de documentários sobre o *heavy metal* também cresceu bastante, embora a maior parte dos títulos esteja concentrada nos aspectos biográficos de bandas proeminentes como Vulcano (*Os Portais do Inferno se Abrem*, de 2016, dirigido por Rodney Assunção) e Dorsal Atlântica (*Guerrilha: A Trajetória da Dorsal Atlântica*, de 2015, de Frederico Neto e Alexander Aguiar), e também de cenas específicas como a mineira, considerada o berço do metal extremo em toda a América

Latina (*Ruído das Minas*, de Filipe Sartoreto, lançado em 2009) e a pernambucana (*PEsado: Que som é esse que vem de Pernambuco – 2017* – com direção de Léo Crivellare e roteiro de Wilfred Gadêlha). Da mesma forma que os documentários estrangeiros, os filmes brasileiros, em virtude de sua maior acessibilidade em tempos de internet, têm contribuído em muito para a projeção do metal como uma forma musical cuja história e prática ensejam investigações mais minuciosas por parte da academia.

Quanto às publicações escritas, no Brasil, são considerados pioneiros os estudos de Jeder Janotti Júnior, que ainda na década de 1990 escreveu sua dissertação de mestrado (*Heavy Metal: O Universo Tribal e o Espaço dos Sonhos*, defendida em 1994 na UNICAMP) e sua tese de doutorado (*Heavy Metal e Mídias: das Comunidades de Sentido aos Grupamentos Urbanos*, de 2002, UNISINOS) na área, lançando em 2004 a obra *Heavy Metal com Dendê: Rock Pesado e Mídia em Tempos de Globalização*. Nesta última, desenvolvida no âmbito das Ciências Sociais, o autor buscou, a partir da brecha aberta pelos estudos culturais, analisar a comunicação e a organização da cena *underground* de Salvador (BA) e suas especificidades regionais. Outro pesquisador que investiga o *heavy metal* nas Ciências Sociais desde o início dos anos 2000 é Jorge Cardoso Filho, orientado por Jeder Janotti Jr. Em 2008, Cardoso lançou o livro *Poética do Underground: Vestígios do Heavy Metal em Salvador* (2008), no qual pretendia examinar os padrões partilhados pelo grupo de jovens que se identificam como *headbangers* na capital baiana a partir do material produzido pelas bandas lançadas por um selo local de *heavy metal*, a Maniac Records.

Em 2009, Cláudia Azevedo obteve seu doutoramento em música com a tese *É pra ser escuro: Codificações do black metal como gênero audiovisual* (UNIRIO), na qual argumentava que o *black metal* deve ser abordado como um gênero audiovisual, analisando o seu sistema semântico amparado no tripé ideologia (hipernormas), sonoridade (normas técnico-musicais) e iconografia (normas semióticas). No ano seguinte, na área de Ciências Sociais, Leonardo Carbonieri Campoy lançou o livro *Trevas sobre a Luz: O Underground do Heavy Metal Extremo no Brasil* (2010), no qual buscou compreender, por meio de um estudo etnográfico, como se configura o espaço social de produção de metal extremo no Brasil – a já mencionada cena *underground* – que é entendido também como uma forma de inserção de seus participantes na cidade. Por sua vez, com a tese *Poder e Resistência nos diálogos das ecologias licantrópicas, infernais e ruidosas com as educações menores e inversas (e vice-versa)* (UNICAMP, 2016), Rodrigo Barchi estabeleceu um diálogo entre a ecologia e a educação por meio das letras e capas de álbuns de música extrema, refletindo sobre poder e resistência. Em suas análises,

Barchi procurou também mostrar em que sentido o metal extremo poderia contribuir para a educação ambiental

Se todas essas pesquisas tinham uma ligação mais próxima com a Sociologia, a Comunicação e a Educação, em 2018, Lucas Khalil, com o livro *A Voz "Demoníaca" Encenada: Uma Análise do Discurso do Death Metal*, traz uma abordagem baseada nas teorias de Análise do Discurso de Maingueneau, ao explorar a voz e as dimensões semânticas do uso do gutural como forma de manifestação demoníaca, pelo menos de acordo com aquilo que normalmente é visto como tal na nossa cultura. Nessa pesquisa, Khalil se debruça sobre os elementos discursivos do metal extremo, entendendo a prática discursiva como prática intersemiótica. Nesse sentido, o autor busca compreender essa música para além de sua dimensão meramente lírica (embora leve as letras em consideração também), incluindo todos os seus elementos sonoros e performáticos como elementos discursivos (2018, p. 38), ou seja, como elementos plenos de significados que estão conectados com outras práticas discursivas. Dentre todas as pesquisas realizadas sobre o metal extremo, a obra de Khalil será mencionada outras vezes no decorrer do presente estudo, por sua óbvia conexão com o campo aqui investigado.

Nesse sentido, vale dizer que esta pesquisa pretende ampliar o escopo dos estudos sobre a música pesada ao incluir também questões pertinentes à literatura e à tradução, mostrando em que medida o metal extremo usa as ferramentas da tradução interartística para dialogar com uma certa tradição literária chamada de "maldita". Assim, a ideia aqui é expandir o escopo dos *metal studies*, trazendo-os para áreas que as pesquisas em língua portuguesa sobre o tema ainda não contemplaram nas últimas três décadas. Embora se perceba claramente um crescimento considerável dos estudos que têm o metal extremo como objeto no Brasil nesta última década, nota-se que, apesar da relação desse gênero musical com a literatura, considerando que sua música se faz acompanhar de letras, ainda são reduzidas as pesquisas que enfocam especificamente o lugar do texto literário, notadamente a poesia, dentro da estética do metal extremo¹⁷.

¹⁷ É importante pontuar aqui que há um extenso debate sobre a equivalência das letras de música e da poesia, como nos mostram Lauro Meller (2015) e Luiz Tatit (2011). Ambos concordam que a canção e o poema são diferentes: o primeiro por considerar que a letra é parte indissociável da melodia e, portanto, só se manifesta plenamente com seu devido suporte musical; o segundo, por sua vez, defende que o letrista não pensa como um poeta, que normalmente não tem a mesma capacidade de combinar melodia e letra. Contudo, além das intersecções existentes entre a canção e o poema (uso de rimas, assonâncias, metáforas etc.), penso que é válido manter essa conexão entre as letras e a literatura por estar lidando com um gênero musical que raramente leva em consideração a melodia na hora de compor suas letras e, por isso mesmo, não dispensa o livre uso de textos usados em outros contextos em suas canções, incluindo a própria poesia, como veremos nesta pesquisa.

No campo da mera especulação, é possível apontar algumas razões para tal ausência, como o fato de essa música estar restrita a determinados grupos de criadores e seguidores que atuam fora do circuito musical *mainstream*, ou por soar demasiado agressiva aos ouvidos não acostumados à massa sonora produzida pelos grupos dessa vertente, como se não houvesse espaço para a poesia em meio a tanto barulho e negatividade temática. Afinal, além do som de difícil compreensão, a estética do metal extremo privilegia a presença constante do mal, proferido em vociferações monstruosas ou guinchos diabólicos, explicitando também tudo que é feio e indesejado aos olhos (e ouvidos) de uma parcela da sociedade, como informam Weistein (1991) e Walser (1993), ao apontarem as fortes reações provocadas pelo metal na década de 1980 nos EUA. Naquele momento, o comitê estadunidense Parents' Musical Resource Center (PMRC) sustentava a crença de que essa forma musical pudesse desvirtuar a juventude por causa de suas letras, que poderiam levar os jovens ao suicídio e assassinato, tese que nunca encontrou comprovação factual.

Ao comentar essa cruzada moralista contra o metal, Kahn-Harris (2007) inclui entre as hipóteses para tais reações a superexposição do metal extremo norueguês – um dos países que mais se destaca no cenário extremo internacional – em virtude de uma série de incêndios ocorridos em igrejas milenares daquele país, provocados por membros da cena *black metal*. Num dos incêndios, um bombeiro veio a óbito. Além disso, dois assassinatos envolvendo nomes conhecidos da mesma cena também ajudaram a levantar essa suspeita de que o metal extremo pudesse realmente prejudicar a juventude. Por falta de provas, contudo, somente duas pessoas da cena norueguesa foram presas e o pânico inicial dissolveu-se ao longo dos anos seguintes sem que se conseguisse estabelecer essa conexão da música com os incidentes¹⁸. Assim, o que fica claro é que, nas poucas vezes em que o gênero rompeu as fronteiras do costumeiro ostracismo que caracteriza as subculturas do *underground*, foi por meio do sensacionalismo midiático ou por ofender os valores morais cristãos, o que talvez tenha contribuído para que as pesquisas sobre o metal extremo tenham se concentrado primeiramente nos aspectos culturais e sociais da cena, demorando para levar em consideração seus elementos estéticos.

Todavia, como se viu previamente, essa situação vem mudando e às investigações feitas sobre o metal extremo em áreas como Sociologia, História, Psicologia e Comunicação, foram se somando pesquisas – ainda que incipientes – nas áreas da Semiótica, História da Arte,

¹⁸ Como contraponto a essa visão, vale muito a leitura do artigo *Extreme music for extreme people? Norwegian Black Metal and transcendent violence* (2011), de Michelle Phillipov, no qual a autora procura observar a questão pelo ponto de vista da possibilidade, ainda que rara, de as letras realmente terem influenciado sobre os atos violentos ocorridos naquele país.

Musicologia, Linguística e Literatura. Atualmente, esses pesquisadores, muito deles conectados por meio da já mencionada International Society for Metal Music Studies (ISMMS), têm realizado eventos como “Modern Heavy Metal”, congresso anual que ocorre na Finlândia desde 2015, ou o “Congreso Colombiano de Estudios sobre Rock, Metal y Expresiones Extremas” e o “Congreso Internacional del Horror y Metal” (México), ambos realizados em 2021, indicando a expansão e a conseqüente relevância do tema ora proposto.

Por todas essas razões, a presente pesquisa visa contribuir para ampliar as possibilidades de estudo sobre o metal extremo e fornecer dados e reflexões teóricas que provoquem os pesquisadores no sentido de compreender o gênero como um objeto estético desafiador e potente, com implicações em várias áreas do conhecimento – como a Arte, a Tradução, a Linguística e a Teoria Literária – e não apenas como uma subcultura juvenil a ser analisada pelo viés da Sociologia.

1.3 ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA

Após esta primeira parte, na qual estão sendo esclarecidos os objetivos e as justificativas desta pesquisa, pretendo, no segundo capítulo, tecer algumas breves considerações sobre as relações entre a música e a literatura, área interdisciplinar denominada melopoética, cujos primeiros estudos remontam ao século XVII (OLIVEIRA, 2002, p. 37), mas que foi se consolidar principalmente no século XX, em virtude da maior aproximação entre as artes ocasionada pela irrupção das vanguardas. Seguindo as ideias de Solange Ribeiro de Oliveira, especialmente a obra *Literatura e Música* (2002), cujas contribuições ao tema desta pesquisa são valiosas para estabelecer as premissas que serão exploradas nos capítulos posteriores, procurar-se-á dar um panorama geral das pesquisas que envolvem essa combinação do texto com o som musical.

No terceiro capítulo, procurarei apresentar de forma mais detalhada o objeto de estudo, ou seja, o metal extremo. Visando contextualizar os leitores não especializados, mostrarei as origens do metal extremo e seus subgêneros, ainda que de forma resumida, com suas características e concepções. Será necessário também apresentar um panorama das características predominantes nesse gênero musical, bem como sobre a forma como são explorados os instrumentos, a estrutura das canções e algumas das temáticas destacadas pelo

metal extremo. Vale lembrar, contudo, que há uma diversidade muito grande na cena musical metálica e que esta pesquisa pretende dar conta apenas de um pequeno recorte do metal extremo – este que se dedica mais ao culto do mal e do obscuro – posto que não seria possível dar conta de um universo que engloba desde bandas com temáticas claramente políticas (à esquerda e à direita), como a ecologia e a degradação humana, a violência e o caos urbano, até grupos dedicados à ficção científica, ao humor ou ao mero hedonismo.

Na sequência, na quarta parte da pesquisa, como parte desse intento de esmiuçar a estética desse recorte específico do metal extremo, buscarei traçar algumas conexões deste com dois de seus elementos constitutivos que me parecem mais importantes num primeiro momento, quais sejam, o gótico e as vanguardas do início do século XX, numa operação que visa estabelecer o caráter inegavelmente interartístico do gênero.

Primeiramente, com foco no conteúdo e na iconosfera¹⁹ predominante nessa forma musical, buscarei trazer à luz o conceito de gótico a fim de compreender alguns de seus próprios elementos para, assim, verificar sua pervivência na contemporaneidade por meio da tradução da poesia de autores vinculados a esse modo literário realizada pelo metal extremo. Nesse sentido, pretendo me debruçar sobre alguns dos autores previamente mencionados, como Botting (1996), Punter e Byron (2004), Monteiro de Barros (2020), França (2017; 2019) Rossi (2018), entre outros cujas ideias vêm ao encontro da noção de gótico aqui defendida. Além disso, buscarei apontar a presença inegável do gótico no universo da música extrema, conforme atestam diversos pesquisadores desse gênero musical, bem como as conexões diretas do metal extremo com a obra poética de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire.

Ainda na quarta parte desta pesquisa, mas com foco na forma e na quebra dos paradigmas musicais mais caros ao Ocidente, como beleza, harmonia, técnica e melodia, pretendo levantar uma reflexão sobre a relevância do som como forma sensível de conhecimento de mundo, considerando que a audição é uma das fontes de informações sobre quem somos, onde vivemos e como percebemos o ambiente a nossa volta, muito embora esse sentido seja relegado a segundo plano pela filosofia ocidental, como aponta Nancy (2007). Mais do que isso, o som, quando é organizado e transformado em música, exerce um papel social, cultural e político importante na história da humanidade, atuando como agente normativo na construção dessas relações, de acordo com Attali (2017) e Unger (2016), as quais podem ser

¹⁹ Adoto aqui o termo de Salva Rubio (2011), que diz que “la iconosfera es el conjunto de referencias visuales y culturales que, como seres humanos, adscribimos de forma natural a todo arte, conformando una suerte de ‘acuerdo universal’ sobre ‘qué representa’ a um determinado ‘arte’, movimiento artístico o manifestación cultural” (p. 47).

rompidas por meio do ruído. Para pensar os limites entre música e ruído nesta tese, também serão úteis as pesquisas de Hegarty (2007), Wisnik (1989), Novak (2013), Melillo (2021), entre outros, que se dedicaram a pensar essas fronteiras e a compreender os sentidos que a música barulhenta pode trazer à tona. Neste caso específico, lidar com o metal extremo é exatamente lidar com essas fronteiras o tempo todo. Ainda dentro desse campo estético desafiador, é inevitável apontar para a presença de outro elemento constitutivo do metal extremo, os movimentos de vanguarda do início do século XX – o que, de certa forma, já coloca o próprio gênero como interartístico em si – levando em consideração a experimentação constante com o ruído, seja nos instrumentos ou nas vozes distorcidas que se destacam nesse tipo de música.

Na quinta e última parte da tese, pretendo realizar uma discussão teórica acerca dos conceitos de adaptação, intermedialidade e tradução intersemiótica, os quais se justapõem no amplo espectro do que hoje se compreende por tradução interartística e nos auxiliarão a entender como se dá esse processo de recriação dos textos literários proposto pelas bandas em tela. Contudo, essa aparente justaposição não será tratada como um problema epistemológico, mas como uma vantagem teórica exatamente por fornecer diversas perspectivas acerca do mesmo fenômeno tradutório. Nesse sentido, estou de acordo com Haroldo de Campos (2015), o qual afirma que toda tradução de textos criativos deve ser encarada como recriação, cujas dificuldades devem ser resolvidas por meio do que ele chama de “trabalho de equipe” do qual participem linguistas e poetas. Assim, de forma semelhante, o trabalho teórico acerca de uma tradução criativa também pode contar com a colaboração de áreas distintas, desde que interessadas no mesmo procedimento. Além disso, no caso específico desta pesquisa, como os próprios artistas se valem de procedimentos tradutórios diversos, será mais vantajoso, do ponto de vista da análise, poder recorrer a mais de um campo teórico para dar conta desses processos.

Nesse campo teórico, lançarei mão dos trabalhos de Hutcheon (2013), Amorim (2005) e Sanders (2003), para falar sobre adaptação; Plaza (2003) e Aguiar e Queiroz (2016), para falar de tradução intersemiótica; e Mendes (2011), Diniz (2012; 2020), Oliveira (2020), Wolf (2020) e Rajewski (2012), quando me referir à intermedialidade, entre outros pesquisadores da área. Tais abordagens terão ainda como concepções de fundo as pesquisas de Haroldo de Campos no campo da tradução criativa (que ele chamou, em momentos distintos, de *recriação*, *transcrição*, *reimaginação*, *transtextualização*, *transparadisação* e *transluciferação*), bem como de Walter Benjamin e Roman Jakobson, referencial teórico que permeia e conecta todos esses processos interartísticos.

Ao fim dessa quinta parte, enfim, será apresentada a análise das quatro canções que resultam dessa combinação do material literário com o metal extremo na seguinte ordem:

- I. *As Tristezas da Lua*, de Charles Baudelaire, apresentado em duas versões pela banda suíça de *death/black/doom metal* Celtic Frost, gravadas no disco *Into the Pandemonium* (1987). Uma das versões foi composta em inglês, com o título de *Sorrows of the Moon*, enquanto a outra foi gravada em francês, com o título original de *Tristesses de la Lune*;
- II. *O Corvo*, de Edgar Allan Poe, recriado pela banda grega de *black metal* Rotting Christ em seu álbum *The Heretics* (2018), na canção *The Raven*;
- III. *As Litanias de Satã*, de Charles Baudelaire, também traduzido pela banda Rotting Christ no álbum *Rituals* (2016), cantado em francês e intitulado *Les Litanies de Satan (Les fleurs du mal)*.

Conforme mencionado anteriormente, a escolha dessas bandas e canções dentre tantas outras lançadas em 40 anos de metal extremo buscou representar duas experiências distintas: no caso do Celtic Frost, pensou-se na fase inicial da cena extrema, com uma das bandas mais importantes da sua história, com início em 1985, mas com raízes no ano de 1982, quando seus membros formaram a banda Hellhammer. Além disso, como nos mostrou Sam Dunn no episódio sobre metal extremo do documentário *Metal Evolution* (2011), o Celtic Frost foi o primeiro grupo do gênero a buscar criar uma conexão entre aquela forma musical e a arte²⁰. Por sua vez, a banda Rotting Christ apresenta uma trajetória longa no gênero, tendo iniciado suas atividades nos primeiros 10 anos da cena (mais precisamente em 1987) e resistido até os dias de hoje, com diversos álbuns lançados, nos quais a presença de referências literárias é uma constante. A escolha das bandas também foi motivada pelo fato de ambas serem amplamente reconhecidas pela cena de música extrema como grupos importantes e, portanto, influentes no panorama internacional.

²⁰ Diz Tom Gabriel Fischer, vocalista e guitarrista da banda: "Eu achava ser possível combinar o peso da música com algo que se aproximasse da arte", tradução minha para "I thought it was possible to combine heaviness with something that approached art" (DUNN, 2011).

2 MÚSICA E LITERATURA – *UT MUSICA POESIS*

Inicialmente, é preciso reconhecer que, embora a fusão entre metal extremo e poesia tenha sido muito pouco explorada, as relações entre literatura e música já fazem parte das pesquisas em Literatura Comparada e também na Musicologia. Assim, a fim de validar a ideia básica desta pesquisa, que é a de que é possível investigar as transposições de poemas em forma de metal extremo como processos tradutórios interartísticos, é necessário compreender o contexto em que tais relações se encontram no campo teórico.

A poesia e a música têm uma relação quase simbiótica que dura séculos, posto que a primeira se fez acompanhar muitas vezes da segunda, como na poesia lírica clássica – composta exatamente para ser cantada e acompanhada por instrumentos musicais como a lira e o *aulos* na Grécia Antiga, onde era conhecida como *musiké téchne*, ou "arte das musas". Mesmo quando não está amparada por instrumentos musicais, a poesia (e a literatura de forma geral) costuma valer-se de ritmo e tempo, elementos fundamentais da música, além de explorar a sonoridade da língua, utilizando recursos sonoros que aproximam ambas as artes, ainda que a literatura, na nossa experiência contemporânea, seja costumeiramente lida em silêncio. Porém, como diz Calvin Brown, que defende a ideia de que a literatura, assim como a música, é uma arte para ser ouvida, mesmo quando lemos em silêncio, produzimos/ouvimos o som das palavras e fazemos pequenos movimentos com a boca, como se buscássemos reproduzir ou imaginar os sons (BROWN, 2011). Evidentemente, lembra Oliveira (2002), que a “sonoridade literária apela somente para a voz humana, seja ela audível, ou silenciosa e mental, enquanto a música recorre a objetos fabricados, os instrumentos” (p. 37), o que certamente adiciona mais uma camada sonora à música em comparação com a literatura.

Essas relações entre música e literatura investigadas por Brown, pesquisador pioneiro da área de literatura comparada, são o objeto de estudo da melopoética (do grego *melos* = canto + *poética*), termo cunhado por Steven Paul Scher (1992) para designar esse campo interdisciplinar de estudos (OLIVEIRA, 2003, p. 17). Em *Literatura e Música* (2002), Solange de Oliveira, pesquisadora que vem acompanhando a evolução dos estudos interartes e hoje se dedica à intersemiótica e intermedialidade, entende que as conexões entre artes distintas remontam, na Antiguidade clássica, a Plutarco e Horácio, sendo atribuída a este último a célebre expressão *Ut pictura poesis* (“a poesia deve ser como um quadro), aproximando poesia e pintura, dois sistemas semióticos diferentes que, contudo, compartilham elementos comuns.

Como informa Oliveira (2022), Jon Green vale-se de expressão semelhante para cunhar a expressão *Ut musica poesis* (ou seja, “a poesia deve ser como a música”) para se referir à fase romântica²¹ nas artes, quando a abstração musical se conectava com a ideia de liberdade no uso da musicalidade da linguagem, visando melhor explorar e expor os sentimentos intensos do período. Na fase moderna, segundo o estudo de Green, a expressão deveria ser atualizada para *Ut pictura musica*, isto é, a “música deve ser como a pintura”, seguindo a tendência à abstração das artes visuais (OLIVEIRA, 2002, p. 25).

Embora discorde de Green e considere sua divisão tripartite um tanto simplificadora, já que obras que se enquadrem nas três expressões latinas acima podem ser encontradas em qualquer período histórico, Oliveira também percebe no Romantismo a intensificação dessas relações entre a música e a literatura, mencionando a devoção de Schlegel à sinestesia e a “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner, bem como a influência destes, em conjunto com Edgar Allan Poe, sobre os simbolistas franceses, notadamente Baudelaire, em *Correspondences*, e Rimbaud, em *Voyelles* (OLIVEIRA, 2002, p. 35). Porém, se no momento romântico, tais relações eram exploradas “de forma intuitiva e metafórica” (*ibidem*, p. 25), no simbolismo, a conexão entre música e literatura foi levada ao extremo, com sua poesia tirando proveito do caráter abstrato da arte musical, visando afetar a subjetividade do leitor/ouvinte de forma vaga e indefinida por meio de recursos fônicos e acústicos, como assonâncias, aliterações, onomatopeias, acentuação tônica, rimas, entre outros. Assim:

De forma geral, as associações invocadas pelos poetas simbolistas dizem respeito à maneira pela qual a música, em sua precisão formal, afeta o ouvinte: como experiência imanente, transfiguradora, recepção sensória difícil de identificar com uma ideia ou emoção precisa (OLIVEIRA, 2003, p. 21).

Também nas palavras de Edmund Wilson (1993), Poe seria o profeta mais relevante do simbolismo e sua descoberta por Baudelaire foi fundamental para o desenvolvimento dessa tendência literária do fim do século XIX, exatamente em virtude dessa ligação com a indefinição musical que tanto Poe quanto os poetas franceses do período buscavam para suas obras. Importante destacar aqui, no contexto desta pesquisa, a presença de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, dois escritores cujas histórias se conectam praticamente da mesma forma que música e literatura, encontro que novamente se torna possível no seio do metal extremo,

²¹ Vale mencionar que o termo “intermídia” apareceu pela primeira vez em 1812 nos escritos do Samuel Taylor Coleridge (HIGGINS, p. 46) Dick. Intermídia. In: DINIZ, T.F.N.; VIEIRA, A.S. (Orgs.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora/FAEL/UFMG, 2012.

que talvez seja, para usar uma metáfora usada por Wilson (1993), a terceira “cheia da mesma maré” (p. 9). Essa ideia reforça uma parte da tese aqui lançada acerca de uma certa tradição de ruptura que o metal extremo reinstaura ao traduzir Poe e Baudelaire para o contexto da música pesada.

Ainda seguindo essa mesma linha de raciocínio, que contempla a tese de que o metal extremo persegue tal tradição de ruptura, assim como Poe e Baudelaire, as vanguardas do início do século XX também se valeram das relações interartísticas em suas obras, manifestos e exposições. Essas relações eram muitas vezes motivadas pelo clima de celebração coletiva que havia entre artistas de campos distintos que, juntos, produziam manifestos e proclamavam o fim das fronteiras entre as artes, traçando objetivos comuns com a intenção de transgredir o *status quo* da produção artística (TELLES, 1983), tendência que desembocaria nas obras de arte híbridas da pós-modernidade, como as instalações sonoras. Foram também os movimentos de vanguarda, principalmente o Futurismo e o Dadaísmo, que trouxeram para a arte elementos como o ruído, que reaparece na massa sonora do metal extremo, bem como a possibilidade de usar a voz e a linguagem de forma ininteligível, buscando mostrar o lado primitivo e animal do humano. Assim, se os poetas do século XIX colaboraram com o metal extremo por meio de sua temática sombria e sua intenção de aproximar a poesia da música, a vanguarda europeia levou adiante essas tentativa de favorecer as relações interartísticas, somada à transgressão aos cânones estéticos das Belas Artes. Nesse espectro da vanguarda, há ainda que se considerar o legado fundamental do Expressionismo, que atua como elo entre essas duas épocas e amalgamou em suas práticas artísticas a subjetividade e a irracionalidade do século XIX ao ímpeto destrutivo e experimental do século XX.

Outro ponto importante a respeito do qual Oliveira (2002) se ocupa é sobre a equivalência de literatura e música no aspecto da linguagem. Afinal, embora ambas tenham seu som representado visualmente (o texto impresso, no caso da literatura, e a partitura, no caso da música), há divergências teóricas quanto ao fato de a música ser ou não considerada uma linguagem. Conforme ensina Oliveira, a hipótese de uma origem comum da música e das línguas naturais não é descartada, assim como a ideia de que ambas tenham se separado e, “com o passar do tempo, por especialização progressiva, ter-se-ia firmado a apreensão de duas realidades, uma, intelectual, centrada no conceito, outra, no emocional” (2002, p. 52). Dessa forma, coube à música, em virtude do alto grau de abstração que lhe é atribuída desde os gregos, a expressão de sentimentos e estados de espírito humanos, tanto que os românticos viriam a considerá-la a “linguagem da beleza e da verdade poética” (2002, p. 55). Os sentidos dessa

linguagem estariam em sua forma, nas configurações musicais de uma canção, cujas notas poderiam exprimir sentimentos de alegria, expectativa, angústia e até medo. Além disso, a contribuição de análises culturais também indicam a atribuição de sentido à música dentro de cada cultura, principalmente ao se observar as sociedades tradicionais, como mostram os estudos de Wisnik (1989) sobre as relações entre as escalas modal, tonal e atonal e suas respectivas culturas. Essa questão cultural também explica o fato de os compositores medievais se furtarem ao uso do trítone, escala associada ao diabo. Não por acaso, esse intervalo “maldito” é a base sobre a qual o metal extremo se assentou desde sua origem, como veremos no próximo capítulo.

Por fim, dentro do vasto campo da melopoética, Oliveira (2002) apresenta alguns elementos que podem contribuir para suas análises, dentre os quais selecionei as contribuições da linguística, especialmente os conceitos vindos semiótica – da intersemiótica, no caso do cruzamento entre signos de áreas distintas – e da literatura, com destaque para o estruturalismo, que se debruça sobre o aspecto formal da obra – seja ela musical ou literária, bem como da teoria da recepção e da crítica cultural, os quais serão úteis para a presente pesquisa.

Na análise aqui proposta, ao final da pesquisa, elementos da cultura, como a moral, a religião, por exemplo, são importantes para compreender a conexão entre metal extremo e os poetas malditos, bem como em relação à cultura em que determinado álbum ou canção está inserido – neste caso, especificamente, em relação a uma cena musical popular, visando observar se a obra transgride ou segue os cânones do gênero. No aspecto cultural, cabe ainda uma visada histórica, no sentido de observar como os signos utilizados pelos poetas e pelos músicos são compreendidos pela cultura dominante na época de seus respectivos lançamentos, buscando divergências e pontos de conexão atemporais.

No aspecto formal, além da estrutura sugestiva de um discurso narrativo, compreendendo introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho ou solução, elementos advindos da análise literária, há ainda que se observar os recursos formais dos suportes que sustentam tanto o livro quanto o material de registro sonoro – neste caso específico, aqueles relativos ao *compact disc* utilizado em todas as análises – que constituem as mídias, atualmente estudadas na área da intermedialidade. Ainda nesse aspecto, outros elementos importantes se referem ao “álbum” como um contexto no qual se insere cada canção a ser analisada, com todos os seus elementos externos, como a capa, as outras canções, referências inter e intramidiáticas, citações e o próprio título do álbum.

No que tange às contribuições da crítica da recepção, pode-se buscar analisar como a transposição musical do poema é recebida pelo público, considerando que o texto de partida talvez jamais fosse lido por esse público se não tivesse sido adaptado para sua forma extrema. Assim, as contribuições da teoria da recepção podem nos ajudar a compreender melhor como uma obra composta há alguns séculos pode ganhar novos significados em sua transposição para uma nova cultura. Nesse sentido, a teoria da recepção se aproxima dos estudos da adaptação, que se dedicam a analisar as mudanças que são realizadas em cada nova versão de uma determinada obra, principalmente quando há também a transposição desta para outra forma de arte e um novo contexto histórico e cultural, que demanda adequações relativas ao público que recebe a obra adaptada.

Como se pôde ver até aqui, as relações entre música e literatura não são necessariamente novidade no mundo da criação artística, atravessando a história desde os gregos e intensificadas pelos românticos, simbolistas e pelas vanguardas do início do século, além de já se encontrarem no radar de pesquisadores da área de Literatura Comparada, de forma organizada, há quase um século. O que a presente pesquisa pretende oferecer como novidade é um estudo mais aprofundado destas no âmbito do metal extremo, gênero que será apresentado no próximo capítulo.

3 METAL EXTREMO

Nós não queríamos chocar as pessoas (...) nós queríamos perturbá-las (Jeff Walker, Carcass, In: DUNN, 2011).

Inicialmente, é preciso descrever o que se entende aqui como metal extremo, bem como estabelecer conceitos acerca do gênero e suas peculiaridades, principalmente no que tange a sua fragmentação em diversos subgêneros e sua origem. Além disso, levando também em consideração a sua origem popular e sua difusão por canais independentes que o tornaram um fenômeno mundial de longo alcance e, portanto, sujeito às mais diferentes interpretações e realizações, é preciso traçar inicialmente alguns limites que restrinjam um pouco o olhar desta pesquisa e, assim, permitam observar essa cena com mais acuidade.

3.1 O QUE É O METAL EXTREMO?

O próprio termo “metal extremo” é bastante controverso e diverso em sua acepção, como seria de se esperar de uma prática musical nascida da fusão de dois gêneros musicais populares, o *heavy metal* e o *punk* (RUBIO, 2011, p. 54), cujo desenvolvimento se deu ao arrepio das convenções artísticas eruditas e de suas concepções teóricas. Controverso, porque ele nem sequer era usado quando os primeiros praticantes do estilo iniciaram suas bandas, no início da década de 1980, pois seu uso se generalizou somente em meados da década seguinte, passando a abarcar uma infinidade de subgêneros originados a partir dessa fusão, como *thrash metal*, *death metal*, *black metal*, *grindcore* e *doom metal*, apenas para citar os mais conhecidos dentre tantas práticas, o que explica sua diversidade.

Embora seu uso como alusão a esse amplo conjunto de práticas do metal seja bastante comum atualmente, não há uma definição exata sobre quando este surgiu. Em minhas pesquisas, pude verificar que as primeiras aparições do termo *extremo* apenas como adjetivo datam de meados dos anos de 1980. Em uma entrevista feita por Jon Kristiansen em 1985, no fanzine norueguês *Slayer Mag.*, com a banda norte-americana Slayer, umas pioneiras do gênero, este pergunta à banda como ela teria desenvolvido seu "estilo extremo" (2011, p. 45). Em edições posteriores do mesmo fanzine, já no início da década de 1990, observa-se uma maior recorrência do adjetivo “extremo” para se referir à possibilidade de alargar as fronteiras do

gênero para além da música pesada mais tradicional (2011, p. 241 e p. 289²²). É evidente que tal uso se tornou mais comum nessa época principalmente na mídia especializada, ainda que os artistas preferissem classificar suas bandas e obras de acordo com a nomenclatura fragmentada do período anterior.

Em 2020, o historiador Peter Pichler lançou o estudo *Metal Music, Sonic Knowledge and the Cultural Ear in Europe since 1970*, no qual apresenta uma hipótese interessante para a consolidação do adjetivo "extremo" como referência aos estilos mais agressivos de *heavy metal*, com base nas teorias da história conceitual²³. Segundo ele, a radicalização do metal e sua transmutação em "metal extremo" se deu exatamente no final do período a que os historiadores se referem como "era dos extremos", como bem definiu Eric Hobsbawn, em 1994. Em suas palavras:

Eric Hobsbawn introduziu essa noção de era dos extremos para caracterizar e narrar o período de 1914 a 1991, em todos os seus excessos de guerras, genocídios, violência, o Holocausto, a Guerra Fria, guerra nuclear e a ascensão do capitalismo pós-moderno e do neoliberalismo (PICHLER, 2020, p. 16).²⁴

Assim, seguindo as noções da história conceitual, afirma Pichler (2020) que seria lícito pensar o metal extremo historicamente como um produto dessa fase final da era dos extremos, atuando, por meio de sua imagem e música agressivas, como uma resposta aos violentos excessos desse período. De acordo com o autor, é possível perceber, através do Google Ngram Viewer, uma sincronia entre o uso dos termos "metal extremo" e "era dos extremos" após 1994, o que poderia explicar a maior difusão desses termos em meados da década de 1990.

Contudo, tal disseminação do termo genérico metal extremo – que é amplamente utilizado pela imprensa especializada e pelos teóricos dos *metal studies* – não fez com que as nomenclaturas mais específicas (*black*, *death* etc.) caíssem em desuso. Para bandas e participantes da cena, suas diferenças são bastante perceptíveis – e, inclusive, frutos de contendas infinitas (CAMPOY, 2010). De qualquer forma, em linhas gerais, pode-se dizer que suas características básicas são a agressividade e o peso sonoro, geralmente obtido por meio de guitarras distorcidas, com afinação grave, bateria em andamento muito rápido ou muito lento e

²² Referentes às edições IX e X da *Slayer Mag.*, lançadas respectivamente em 1992 e 1995.

²³ Ou *Begriffsgeschichte*, em alemão, teoria que busca pensar a história dos conceitos linguísticos como fatores constitutivos das realidades históricas (PICHLER, 2020, p. 12.).

²⁴ Tradução minha para: "Eric Hobsbawn introduced this notion of the age of extremes to characterise and narrate the period from 1914 to 1991, in all its excesses of wars, genocides, violence, the Holocaust, the Cold War, nuclear warfare, and the rise of post-modern capitalism and neoliberalism" (PICHLER, 2020, p. 16).

a presença de vozes marcantes, que podem variar de vozes limpas e graves a gritos estridentes ou guturais ásperos. Essas características serão exploradas de forma mais minuciosa nas próximas páginas, mas neste primeiro momento, é importante que se perceba que tais elementos básicos são responsáveis por criar um som barulhento e agressivo, que pode tanto provocar reações de desconforto ou medo em quem não conhece o gênero, quanto de excitação ou poder para os adeptos do metal extremo, como já previa Weinstein²⁵ (2000).

Além disso, boa parte dos pesquisadores que analisam o metal extremo destacam seu caráter transgressivo, em termos visuais, discursivos e sonoros (KHAN-HARRIS, 2007; UNGER, 2016; KHALIL, 2018; etc.). Segundo Kahn-Harris, "a cena produz transgressões verdadeiramente radicais das estruturas musicais e explorações sistemáticas das fronteiras entre morte, vida e corpo" (2007, p. 162), sendo o elemento transgressivo constituinte do próprio gênero. Nesse sentido, o autor cita o estudo de Bogue (2004), afirmando que "o metal extremo representa uma sistemática 'desterritorialização musical das convenções musicais'", soando como "uma agressiva máquina sonora de destruição (...)", ao mesmo tempo em que dialoga com um grande número de estilos musicais distintos (KAHN-HARRIS, 2007, p. 30).

Ampliando o olhar para além desses elementos básicos do metal extremo, é possível perceber o surgimento de um grande número de variantes estilísticas de uma cena musical fragmentada, conforme já observava a mesma Weinstein, em um dos primeiros estudos de fôlego sobre o *heavy metal*, lançado em 1991 e reeditado no ano 2000, no qual a autora alertava que tal confusão era esperada, considerando que estava tratando de um gênero marcado pela bricolagem ou de uma "disciplina indisciplinada"²⁶ (2000, p. 14). Nessa pesquisa, Weinstein apontava para uma diferenciação genérica entre o que ela chamou de *lite metal* e *speed/thrash metal* – iniciada discretamente no princípio da década de 1980 e acentuada entre os anos de 1983 e 1984²⁷ – partindo de um elemento distintivo básico: no primeiro, percebe-se uma maior valorização da melodia, ao passo que o segundo tem seu foco no ritmo.

Evidentemente, a época em que o estudo de Weinstein foi conduzido impedia uma visão mais ampla desse fenômeno de fragmentação do *heavy metal* (o qual, aliás, ocorreu com o *punk* também mais ou menos por volta da mesma época), pois esta iniciou na segunda metade da década de 1980, mas tal processo era percebido apenas pelos praticantes mais envolvidos com a cena, e não pelo grande público ou pela comunidade acadêmica que se dedicava ao estudo da música popular. Foi preciso um maior distanciamento temporal, além de outros fatos

²⁵ WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: The music and its culture*. DaCapo Press: Boston, MA, 1991, p. 23.

²⁶ Nos termos de Weinstein (1991), "undisciplined discipline" (tradução minha).

²⁷ WEINSTEIN, Op. cit., p. 45.

extemporâneos à cena, como o interesse da indústria fonográfica nesse som mais violento na primeira metade dos anos de 1990, bem como uma série de crimes envolvendo bandas e fãs do que viria a ser caracterizado como *black metal* na Noruega, já mencionada anteriormente, para que se passasse a notar com mais clareza a especialização dos diversos gêneros de metal extremo surgidos nessa época.

Essa fragmentação também pode ser entendida pela antítese entre metal *mainstream* e metal *underground*, pois uma parte dos músicos, avessos à popularização comercial dos grupos maiores no início da década de 1980 – como Iron Maiden, Judas Priest, Ozzy Osbourne e Twisted Sister, por exemplo – aderiram a propostas sonoras mais violentas e passaram a se reunir em torno do meio *underground*. Segundo Weinstein, "*underground*, no sentido de inferno, refere-se a uma música que é tão extrema, em termos de sonoridade, de letras, ou ambos, que não atrai a grande audiência" (2000, p. 283), embora tal aspecto totalmente marginal desse tipo de música tenha sido superado com a ascensão da internet no final da década de 1990. Pode-se dizer que a principal motivação para a radicalização da sonoridade metálica foi exatamente a necessidade de afastar os fãs de metal mais melódico e comercial (do chamado *lite metal*) e criar rede e estética próprias. Assim, essa fragmentação foi inevitável e tem sido documentada e pensada por diversos pesquisadores, como Walser (1993), Berger (1999) e Purcell (2003), por exemplo, embora alguns estudiosos do tema tenham preferido adotar uma visão mais unívoca do fenômeno, reunindo esses fragmentos sob o termo "metal extremo", mesmo reconhecendo sua diversidade, como Kahn-Harris (2007), Campoy (2010) e Rubio (2011), por exemplo, cujas investigações têm focado mais nos aspectos que aproximam esses fragmentos da fusão entre *heavy metal* e *punk* do que naquilo que os diferencia. Segundo Rubio:

Em poucas palavras, podemos definir o Metal Extremo como uma tendência musical popular baseada no *rock*, cujas origens remontam à primeira metade dos anos oitenta, que se caracteriza por englobar sob tal *termo guarda-chuva* uma grande quantidade de formas e estilos musicais, muitos deles com poucos traços comuns, ainda que todos sejam baseados na busca pelos sons mais extremos (obscuros, velozes, lentos, violentos) que a música possa criar. (2011, p. 25).²⁸

²⁸ Tradução minha para: "En pocas palabras, podemos definir el Metal Extremo como una tendencia musical popular basada en el rock, cuyos orígenes se remontan a los primeros años ochenta, que se caracteriza por englobar bajo dicho *término-paraguas* grand cantidad de formas y estilos musicales, muchos de ellos con pocos rasgos comunes, aunque todos basados en la búsqueda de los sonidos más *extremos* (oscuros, veloces, lentos, violentos) que la música pueda crear (RUBIO, 2011, p. 25)

Para Kahn-Harris, de forma semelhante, o que une todas essas propostas sonoras em torno do termo metal extremo é uma certa radicalidade musical que os separa das formas mais tradicionais de *heavy metal*, assumindo uma singularidade tão gritante em relação aos outros gêneros de música popular que os ouvintes não iniciados no estilo geralmente não percebem nenhuma diferença entre os grupos que o praticam, como se cada registro de metal extremo fosse apenas uma massa sonora barulhenta e informe (2007, p. 5). A pesquisadora brasileira Cláudia Azevedo (2009), por sua vez, resume essa fragmentação de forma simples, seguindo em parte a divisão proposta por Weinstein (2000):

Muito esquematicamente, considerar-se-á que o metal dividiu-se, em meados dos anos 1980, em duas vertentes básicas: metal extremo e não extremo. No grupo do metal não extremo, situam-se os subgêneros cujas características sonoras e iconográficas aproximam-se mais da sonoridade de aceitação massiva: *heavy metal*, *power metal*, *prog metal*, metal gótico, metal melódico. “Metal extremo” é uma expressão usada por fãs, críticos e músicos para se referir ao conjunto dos subgêneros de metal cuja expressão de agressividade é mais intensa e deliberada: *thrash metal*, *death metal*, *black metal* e *doom metal*. Cada um destes subgêneros possui estilos com nuances particulares (2009, p. 120).

Apesar de concordar com essa tentativa de tornar a compreensão do fenômeno metal extremo mais objetiva, sem focar nas suas diferenças internas, sei o quanto estas são caras e claras a seus praticantes e não poderia simplesmente deixar de apresentá-las, ainda que de forma breve. Afinal de contas, a existência do termo guarda-chuva não significa que as denominações específicas dos gêneros acolhidos sob esse termo tenham sido abandonadas pelos seus praticantes. Assim, na próxima seção, apresentarei um panorama desses gêneros mais proeminentes da cena extrema, bem como suas características mais marcantes, a fim de que não se perca de vista a complexidade do objeto de pesquisa aqui analisado.

3.1.1 História e Fragmentação do Metal Extremo

É importante traçar um breve histórico do gênero para melhor situar cronológica e terminologicamente o leitor, sem cair, porém, numa longa digressão, pois diversos estudos já o fizeram de forma mais detalhada. Dessa forma, buscarei ser sucinto dentro do possível, considerando que a história do gênero tem cerca de 40 anos e milhares de representantes mundo

afora²⁹. Procurarei, então, focar apenas na formação dos gêneros surgidos na primeira década de história do metal extremo, época em que as principais correntes sonoras da cena surgiram e se cristalizaram, para depois se ramificarem e se fundirem em uma miríade de novos subgêneros, os quais ainda precisam de um maior distanciamento histórico para que o seu alcance e impacto sejam avaliados.

Assim, buscando traçar um ponto de partida para o metal extremo, é consenso entre a maioria dos pesquisadores da área que a banda inglesa Motörhead tenha sido a primeira a unir elementos do *heavy metal*, buscando um desempenho mais técnico das guitarras, com o despojamento presente no *punk rock* da década de 1970. Ainda que algumas pesquisas mostrem que houve algumas experiências barulhentas no universo do rock que poderiam ser consideradas pioneiras daquilo que viria a ser o metal extremo³⁰, nenhuma delas pode ser comparada ao que o trio inglês fez em termos de influência para os grupos posteriores. Em suma, o resultado dessa fusão fez com que a música do Motörhead fosse mais pesada do que os grupos de sua época, não soando nem como *heavy metal*, nem como *punk*, mas como uma banda de *rock'n'roll* mais rápida e ruidosa.

Por conta dessa sonoridade muito singular, há autores como Salva Rubio (2011) que consideram o Motörhead como uma parte independente da tríade que formou o metal extremo, sendo as outras duas a chamada NWOBHM (*New Wave of British Heavy Metal*, leva de grupos de metal que dominou o cenário do final da década de 1970 e começo da década de 1980 na cena, com nomes importantes como Iron Maiden, Saxon, Samsom, Diamond Head, Angel Witch, Def Leppard, Venom etc.) e o *punk rock* inglês, principalmente a sua versão mais rápida e barulhenta, o *hardcore*, capitaneada por grupos como Discharge, The Varukers, G.B.H. e The Exploited.

Com uma sonoridade semelhante, mas levando ao extremo determinados aspectos musicais, líricos e visuais, surgiu em 1979, em meio a essa cena musical efervescente, a banda Venom, cuja primazia no metal extremo é indisputável. O trio da cidade de Newcastle misturava claramente as influências do *heavy metal*, especialmente na temática voltada ao horror e no visual (cabelos compridos, couro e tachas), bem como do *punk/HC*, notadamente na forma de tocar, marcada pela rejeição à técnica e por uma postura mais sarcástica e iconoclasta. O choque mais visível apresentado pela banda naquele momento – mais exatamente no ano do lançamento

²⁹ Como curiosidade, vale dizer que, em 20.1.2021, havia 143.795 bandas registradas no sítio Encyclopedia Metallum, espaço virtual colaborativo que compila o maior número de informações sobre o *heavy metal*. Fonte: <https://www.metal-archives.com/stats>.

³⁰ A banda Blast (Bélgica), por exemplo, hoje em dia é considerada precursora do *hardcore*, por seu som rápido e pesado feito no começo da década de 1970. Vale ouvir aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=pXoVIpiYC0A>

de seu primeiro disco, o sugestivamente denominado *Welcome to Hell*, em 1981, não por acaso considerado o ponto de partida do metal extremo – foi o apelo fortemente satanista de suas letras e, apesar de admitirem o aspecto zombeteiro do grupo ao adotarem tal temática, isso foi o suficiente para que o nome Venom se espalhasse rapidamente pelo *underground* (KAHN-HARRIS, 2007).

Em 1982, a banda lançou o álbum *Black Metal* e, por isso, passou a ser considerada também como a fundadora do *black metal*, embora em praticamente toda a década de 1980 apenas um número reduzido de grupos obscuros tenha adotado a denominação como forma de se distinguir de outros gêneros. O rótulo, então, estava mais associado a essa forma menos técnica de tocar metal, à temática satanista e ao visual mais carregado dos grupos, que adotavam o uso de couro com tarraxas, pinturas cadavéricas, acessórios como cruzes invertidas e braceletes de pregos, além de fotos em cemitérios ou em cenários semelhantes a filmes de terror, mas ainda não havia um gênero autônomo definido como *black metal*. O termo, porém, se tornaria bastante popular na década seguinte, com a explosão da cena norueguesa.

Como o *black metal* interessa à pesquisa que ora se desenvolve, em virtude de sua forte presença entre os grupos que serão objeto do estudo, vale acrescentar que este sempre ocupou uma posição polêmica e ambígua dentro da cena de música extrema. Desprezado no início pela imprensa especializada, quando Venom, Hellhammer e Bathory eram seus principais nomes e soavam demasiadamente barulhentos e sem expertise musical alguma – sendo que uns dos pilares do *heavy metal* tradicional era exatamente a alta habilidade técnica – o gênero sobreviveu até o final da década de 1980 à margem até mesmo da cena *underground*. Assim, a chamada "primeira onda do *black metal*" (de 1981 a 1990), conforme define Patterson (2013), perseverou em países que estavam na periferia da cena de música pesada, como Brasil (Sarcófago, Vulcano), Itália (Bulldozer), Hungria (Tormentor), Colômbia (Parabellum), Canadá (Blasphemy), República Tcheca (Master's Hammer), Grécia (Rotting Christ), Noruega (Mayhem), entre outros. Contudo, essas bandas não obtiveram o mesmo destaque do *thrash metal* no período, provavelmente pela precariedade da própria cena extrema, que ainda estava em formação e estava baseada na troca de fitas pelos correios e em alguns pequenos selos independentes com escassa distribuição. Foi somente com a chamada "segunda onda do *black metal*", nos primeiros anos da década de 1990, que o gênero se desenvolveu amplamente no mundo inteiro e o termo ganhou força e projeção na cena *underground* (PATTERSON, 2013).

Ironicamente, o som mais agressivo do *black metal* do Venom também ajudou a impulsionar a criação do *thrash metal* nos EUA, influenciando diretamente bandas como

Metallica e Slayer³¹ – cujo sucesso comercial rompeu as fronteiras do *underground* na virada da década de 1980 para a década seguinte – e na Europa, notadamente na Alemanha, onde surgiram grupos como Destruction, Sodom e Kreator, bem mais agressivos do que seus contemporâneos dos EUA. Essa sonoridade chegou até ao Brasil, onde serviu como inspiração para que grupos como Dorsal Atlântica e Vulcano radicalizassem sua sonoridade, o que as colocou em posição pioneira na América Latina. Tudo isso ocorreu entre os anos de 1979 e 1983.

Nesse mesmo ano de 1983, conforme aponta Rubio (2011), em capítulo dedicado aos pioneiros do metal extremo, no bojo dessa abertura para uma proposta estética mais transgressiva propiciada pelo Venom, na Europa, grupos como Hellhammer (que mais tarde viria a se chamar Celtic Frost, um dos objetos desta pesquisa) e Bathory, que ressaltaram a atmosfera satânica em termos visuais e líricos, mas mantiveram a simplicidade instrumental e trouxeram vozes cada vez mais ásperas e guturais, imprimindo uma aura ainda mais obscura e primitiva ao material produzido no período. Enquanto isso, nos EUA, a banda Repulsion (que nascera em 1984, como Genocide) traria velocidade extrema à música e letras inspiradas em filmes de terror, abordando temas como violência, morte, doença e tudo que fosse abjeto.

Por volta de 1984 e 1985, o metal extremo se expandiu consideravelmente e atingiu quase todos os continentes do globo ao mesmo tempo, o que, de certa forma, explica simultaneamente a diversidade da cena e a sua aparente unicidade. Assim, surgiram manifestações semelhantes em países como EUA, Inglaterra, Brasil, Canadá, Alemanha, Japão, Noruega, Colômbia, somente para citar alguns exemplos de locais que se destacaram nessa fase inicial. Nessa época, os lançamentos ocorriam em sua maioria em forma de fita de demonstração (as chamadas *demo-tapes*) ou gravações de compactos, mas com raros discos próprios, embora com qualidade precária, e a já mencionada troca de fitas por carta em âmbito mundial – fenômeno descrito por vários membros e pesquisadores da cena, como Netherton (2014), e Andreyuk (2020) – atuaria como um vetor de transmissão dessa estética musical em larga escala, cada qual a sua maneira, gerando seguidores e diversos outros grupos de metal extremo em praticamente todos os continentes.

³¹ "Without Venom's Satanic might coupled with their gritty punk/metal cacophony, heavy metal may have never evolved to quite the extreme state that it did. Perhaps the transition was inevitable, but Venom undeniably expedited the evolution, spurring a legion of new acts like [Slayer](#) to name just one, and the dominos of influence have continued to fall ever since. "[Venom's Cronos: The Story Behind Coining 'Black Metal'](#)". Disponível em: https://loudwire.com/venoms-cronos-story-behind-coining-black-metal-touring-metallica-more/?utm_source=tsmclip&utm_medium=referral. Acesso em: 29.7.2020.

Data dessa época também o emprego em maior escala do termo *death metal*. Tal denominação, explica Khalil (2018), teria sido usada pela primeira vez num *fanzine* criado por membros da banda Hellhammer, em 1983, e ressurgiu em uma coletânea da Noise Records em que a banda figurava em 1984, junto com mais três bandas da mesma gravadora, as quais não tinham uma conexão maior com a música extrema. Nesse mesmo ano, o termo também apareceu como título da *demo-tape* da banda Possessed e na primeira *demo* do grupo Mantas – *Death by Metal* – que viria a se chamar Death e se tornaria uma das lendas do gênero. Assim, o *death metal* tornou-se um dos gêneros dominantes do período, com bandas como Repulsion, Master, Insanity e Sepultura, entre outras, destacando-se muito mais que o *black metal*, embora ambos ainda se confundissem e dividissem praticamente o mesmo espaço com o *thrash metal*. Além da bateria rápida e da afinação grave das guitarras, o *death metal* trouxe, como uma de suas principais contribuições para o metal extremo, a voz gutural, que era uma espécie de evolução da voz áspera dos pioneiros para uma forma sonora que "se assemelha a gritos humanos raivosos ou urros animais" (KHALIL, p. 12, 2008), popular e sintomaticamente chamada de “voz de monstro”.

Em 1985, surgiu, das cinzas dos pioneiros do Hellhammer, a banda Celtic Frost, que compõe o *corpus* desta pesquisa e foi uma das primeiras a realizar diversas experimentações que abriram caminho para o surgimento de outros subgêneros no metal *underground*, contribuindo em evidente e igual medida para o *death*, o *black* e o *doom metal*, mas em menor escala também para formas menos óbvias da cena. Entre essas propostas, estão o chamado metal industrial, pelo fato de o Celtic Frost ter introduzido a música eletrônica em suas composições, e o *avant-garde metal*, subgênero experimental que explora caminhos singulares na música pesada, bem como gêneros mais distantes do metal extremo, como o *gothic metal* e o *symphonic metal* do final dos anos de 1990 e começo dos anos 2000³². De certa forma, pode-se afirmar que um grupo como o Celtic Frost representa claramente a grande diversidade do metal extremo, cujos músicos condensam, em uma trajetória de cerca de 40 anos, uma rica passagem por várias formas de expressão relacionadas a esse gênero.

Desse caldo de influências extremas em ebulição, em que se fundiam Hellhammer/Celtic Frost, Repulsion, Slaughter e representantes de correntes ultravelozes de *hardcore* (por vezes chamado de *hardcore thrash* ou *thrashcore*) da Europa (Lärm, Asocial,

³² Rubio (2011) destaca essa versatilidade da música criada pelo Celtic Frost ao falar de um de seus discos mais importantes, *Into the Pandemonium*, de 1987: "un disco interesantísimo del que podemos atrevernos a decir que adelanta, o quizá provoca, la mayor parte del Metal Extremo que se desarrollaría durante la gran explosión de creatividad de los noventa." (p. 70)

Heresy, Protes Bengt etc.), dos EUA (Cryptic Slaughter, Siege, Cyanamid e Deep Wound, para citar os mais conhecidos) e do Japão (S.O.B., Lip Cream, Outo, Gauze, entre outros), surgiria ainda um subgênero mais barulhento e politicamente ácido, o *grindcore*. Embora esse tipo de som rápido e objetivo, com composições mais curtas – algumas com a duração de segundos – e pouca preocupação com a técnica, já viesse sendo gestado desde os primeiros anos da década de 1980, principalmente na cena *hardcore*, foi somente em 1987 que o termo *grindcore* passou a ser usado com o lançamento do álbum *Scum*, pela banda britânica Napalm Death (MUDRIAN, 2004). Contudo, o momento era de tamanha efervescência criativa no underground, ainda no bojo da hibridização *metal+punk*, que, naquele mesmo ano, já circulavam as primeiras gravações de outros grupos que seguiam estética semelhante, como Fear of God (Suíça), Sore Throat (Inglaterra), Carcass (Inglaterra), Agathocles (Bélgica) e Terrorizer (EUA).

Logo essa cena também se radicalizou ainda mais e passou a se autodenominar *noisecore*, como um subgênero do *grindcore* e ainda mais ruidoso, desconexo e iconoclasta, impulsionado por nomes como Seven Minutes of Nausea (também conhecido como 7MON, da Austrália), os mesmos Fear of God e Sore Throat, além de Deathnoise e Violent Noise Attack brigada (França), Leviatan (Peru), Total Mosh Project e Tumor (Alemanha), Industrial Resistance (Grécia), Patareni (da então Iugoslávia), Crawl Noise (Suíça), entre outros. Tal leva criou uma das estéticas mais interessantes de toda a cena *underground*³³, um pária dadaísta dentro do universo da música extrema. Porém, sua singularidade é tão radical que certamente é um assunto para uma próxima tese completa.

Ainda em 1987, nasceu o Rotting Christ, a segunda banda a ser incluída no *corpus* da presente pesquisa, em meio a esse contexto efervescente no *underground*, que se espalhava rapidamente por todos os continentes, incluindo os países mais periféricos. Formada na Grécia, a banda reunia influências de todos esses gêneros que surgiam (TOLIS; PATTERSON, 2018, p. 14), mas por influência direta dos amigos mais próximos, que eram envolvidos com o movimento *punk* e os ideais anarquistas, o Rotting Christ começou como uma banda de *grindcore*, mas logo direcionou sua música para o lado mais sombrio do *black metal*, mantendo-se firme nessa trajetória até os dias atuais, em 2021. Durante esse 34 anos de carreira ininterrupta, a banda, assim como o Celtic Frost, agregou diversas influências da música gótica,

³³ De acordo com Spyros Papanastatos (2020): "(...) it [Industrial Resistance's demo tape] still remains an iconic product of one of the more interesting underground scenes; maybe even the last truly interesting, in a social context, underground movement to have happened under the context of rock music." A banda Industrial Resistance da qual ele fala é um projeto paralelo formado na Grécia por membros das bandas Rotting Christ, Sound Pollution e Seven Minutes of Nausea e deixou registrada apenas uma *demo-tape*.

industrial e da até da música folclórica/étnica, contribuindo para alargar as fronteiras do *black metal* e, conseqüentemente, do metal extremo.

Além desses gêneros, há também o chamado *doom metal*, que começou também a se destacar no final da década de 1980 e guarda uma forte conexão com os grupos que são objeto desta tese. Assim como os outros gêneros maiores de metal extremo, o *doom metal* tem suas raízes fincadas na história da música pesada, bebendo suas influências dos pais do *heavy metal*, a banda inglesa Black Sabbath, que embora tivesse um repertório variado em termos de BPMs (batidas por minuto), ficou muito conhecida pelas canções mais arrastadas e de atmosfera lúgubre. Essa linhagem musical que aliava peso e lentidão extremas gerou diversos grupos, como Pentagram, Saint Vitus, Witchfinder General, Trouble e Candlemass nas décadas de 1970 e 1980, mas estes ainda não poderiam ser considerados parte da cena extrema, por sua visível (ou seria audível?) filiação ao *heavy metal* tradicional. Segundo Evdokimov (2017), estudioso do *doom metal*, essas bandas apenas praticavam um som de andamento mais lento, porém, denominavam-se ainda como *heavy metal*³⁴. Ao final dos anos de 1980, porém, ao fundir o peso e a lentidão do Black Sabbath ao som gótico/pós-punk de bandas como The Sisters of Mercy³⁵, usando afinações mais baixas e vocais guturais vindos diretamente do *death metal*, grupos como Paradise Lost (Inglaterra) deram impulso à criação do *doom metal*, aos quais se uniram, no início da década de 1990, os ingleses do Anathema, My Dying Bride e Cathedral (RUBIO, 2011).

Curiosamente, aos poucos, esses mesmos grupos começaram a expandir suas fronteiras estéticas e passaram a incorporar elementos da música eletrônica, notadamente o *darkwave*, subgênero que mescla o som pós-punk com o *synth pop*, usando os sintetizadores para criar uma atmosfera introspectiva e melancólica, *dark*. Também foram sendo adicionadas à música estruturas complexas com origem no *rock* progressivo, bem como o uso de vozes mais limpas, instrumentação acústica e sofisticada. Nesse sentido, vários grupos passaram a adotar o uso de violinos, harpas e diversos elementos da música operística, o que tornou o *doom metal* um gênero marcado pela flexibilidade de seus artistas, cujas discografias podem inclusive apresentar álbuns bastante distintos uns dos outros. Essa abertura musical também levou o *doom*

³⁴ "It is important to note that none of these bands claimed to play doom. For them, it was just heavy metal with a dominantly slow pace, or distinctive rock with a heavy sound." (EVDOKIMOV, 2017, p. 10-11)

³⁵Essa interrelação entre *doom metal* e o *rock* gótico, que desembocaria, logo mais, no chamado *gothic metal*, a ponto de os dois estilos se confundirem, é consenso entre boa parte dos pesquisadores presentes nesta pesquisa, como Rubio (2011, p. 370-371), Campoy (2010, p. 155), Janotti Jr. (2004, p. 32); Kahn-Harris (2007, p. 4), bem como para os fãs e praticantes do gênero, como mostram alguns desses estudos.

metal ao diálogo com outras formas de arte, como a literatura e a pintura, que conferem à música outras camadas de sentido.

Nesse aspecto, vale ressaltar novamente a influência central do grupo Celtic Frost na concepção estética do *doom metal*, tanto pelo uso de estruturas sonoras mais arrastadas e dramáticas, de andamento lento, quanto pela livre experimentação presente no álbum *Into the Pandemonium*, de 1987³⁶. O disco, que inclusive nos servirá como material de análise do processo de tradução, é o primeiro dentro do metal extremo a trazer um poema de Charles Baudelaire, *Sorrows of the Moon*, versão inglesa de *Tristesses de la Lune*. Corroborando o que foi dito sobre a flexibilidade musical do *doom metal*, foi incluída também nesse álbum uma versão do poema em sua língua original, porém, com uma concepção musical completamente diferente da versão em inglês, composta por violinos e uma voz feminina operística. Além disso, o disco traz também como arte da capa um detalhe do *Jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch – destacando o painel da esquerda, que representa o inferno e seus habitantes e o relaciona à presença da música como instrumento de tortura³⁷ – o que indica a abertura de um diálogo do metal extremo com outras formas de arte e para os processos tradutórios interartísticos³⁸.

Tematicamente, essa busca por uma expressão artística ampliada que movia o Celtic Frost vai chegar ao *doom metal*, que, após se desprender da sua origem no *death metal*, passou a buscar inspiração na literatura, principalmente a literatura dos séculos XVIII e XIX. Nas palavras de Rubio (2011):

O Universo do Doom Metal pode ser entendido rapidamente através de termos técnicos como romantismo, era vitoriana, *fin de siècle* ou quaisquer dos epítetos próprios da arte do século XIX, e com eles, (...) o espírito da obra poética e visual de artistas como Shelley, Byron, Tennyson, Oscar Wilde, Dante Gabriel Rossetti ou Turner, Burne-Jones Leighton ou Waterhouse (p. 361).³⁹

³⁶ Ensina Rubio (2011) que: "es igualmente clave la influencia de Celtic Frost, una banda que destacaba, no solo por el tipo de *riffs* e ritmos que se demostrarían tan versátiles para el nacimiento del *doom*, sino por su afán experimentador. En este sentido, en *Into the Pandemonium* de 1987, justo antes de la explosión *doom*, ya pueden escucharse gran parte de los aportes que distintos grupos desarrollarán en el futuro, desde la influencia *darkwave*, el uso de voces femeninas, el interés por la música orquestal (...)" (p. 370).

³⁷ Duarte, Grasiela P. A representação musical no inferno de Hieronymus Bosch: escrita e torturas musicais. *XII EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP*, 2017. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Grasiela%20Prado%20Duarte.pdf>. Acesso em: 5.8.2020.

³⁸ Aliás, as capas de discos fornecem farto material a ser devidamente analisado. Devido à necessidade de se escolher um foco central para a presente pesquisa, não nos será possível realizar tal estudo em maior profundidade, mas certamente tangenciaremos esse tema tão instigante na última parte desta tese.

³⁹ Tradução minha para: "El universo del *Doom Metal* puede entenderse rápidamente a través de términos como romanticismo, era victoriana, *fin de siècle* o cualquiera de los epítetos propios del arte del siglo XIX, y con ello,

A esses artistas, Campoy (2010), que investigou também a cena de música extrema brasileira, acrescenta Goethe, Poe, Baudelaire e poetas brasileiros como Álvares de Azevedo e Augusto dos Anjos (p. 154) como leituras que embasam o imaginário lírico do *doom metal*. Já o pesquisador russo Evdokimov (2017), em artigo que encerra sua pesquisa sobre o gênero, destaca também a influência da obra de H.P. Lovecraft⁴⁰, fazendo com que o horror componha, junto com os temas da morte e da solidão, o eixo temático do *doom metal*.

Basicamente, nesse primeiro decênio de história do metal extremo, entre 1980 e 1990, surgiram então os gêneros acima descritos, os quais ainda eram constantemente confundidos e compartilhavam diversos elementos entre si, fazendo com que uma boa parte das bandas existissem naquilo que Rubio (2011) chama de "zona cinza", uma área nebulosa em que os gêneros estavam em conformação e, por isso mesmo, não se podia estabelecer distinções muito claras entre cada um deles. Visando superar os pioneiros do metal extremo, as bandas mais novas tratavam de rotular seu som de forma a oferecer uma nomenclatura adequada ao nível de agressividade aumentada que elas pretendiam alcançar, gerando combinações como *death/thrash*, *deathcore*, *black/thrash*, *death/black*, para citar as mais proeminentes, possibilitando esse compartilhamento amistoso de características entre todos os gêneros.

Em sua segunda fase, porém, após 1991, principalmente com o início do sucesso comercial de alguns grupos vindos dessa primeira geração do metal extremo, marcado pela assinatura de contratos com gravadoras de porte médio e grande e o surgimento da MTV, essa maior visibilidade acabou por separar os gêneros que haviam iniciado a partir de uma raiz comum e que ganharam contornos e limites mais bem definidos entre si. No seio da cultura *underground*, tal visibilidade comercial gerou grandes cismas internos desde esse período, como, por exemplo, a divisão radical entre *death* e *black metal*, que mesmo partilhando características similares sob alguns aspectos, tornaram-se gêneros antagônicos, ao menos para parte de seus fãs e artistas.

Assim, o sucesso comercial do *thrash metal* no final da década de 1980, foi seguido, logo no começo da década seguinte, pela ascensão do *death metal*, quando bandas como Morbid Angel, Obituary, Carcass, Cannibal Corpse e Deicide, entre outras, conseguiram contratos com gravadoras maiores e obtiveram boas vendas de discos. Essa percepção da viabilidade comercial de um gênero até então marginal fez com que uma parte do público, logo abandonasse

(...) el espíritu de la obra poética y visual de artistas como Shelley, Byron, Tennyson, Oscar Wilde, Dante Gabriel Rosseti o Turner, Burne-Jones Leighton o Waterhouse." (RUBIO, 2011, p. 361)

⁴⁰ EVDOKIMOV, A. "Lovecraftian influences in Doom Music". In: EVDOKIMOV, A. *Doom Metal Lexicanum*. London: Cult Never Dies/Crypt. 2017.

o *death metal* para abraçar o *black metal*, que aos olhos desse público, parecia preservar a essência contracultural do metal extremo. Contudo, principalmente após os eventos violentos ocorridos na Noruega⁴¹, o interesse da indústria fonográfica voltou-se para o *black metal* e o gênero teve essa essência maculada pela aparição de supergrupos como Dimmu Borgir (Noruega) e Cradle of Filth (Reuno Unido).

Essa massificação do metal extremo aumentou sua popularidade em nível mundial, tirando-o das sombras do *underground* para lançá-lo nas luzes do *mainstream*. Porém, como a indústria costuma exaurir um determinado sucesso comercial e depois migrar para uma novidade mais rentável, o seu interesse na música extrema logo diminuiu e, na virada dos anos 2000, as grandes gravadoras voltaram seus olhos para formas mais tradicionais do *heavy metal*, como *power metal* (no Brasil, normalmente chamado de metal melódico) e *symphonic metal*.

Ao contrário do que se possa esperar, a cena *underground* seguiu em atividade durante todos esses anos e, como reação ao esgotamento de algumas de suas fórmulas básicas, surgiram vários gêneros/subgêneros, como *brutal death*, *melodic death metal*, *symphonic black metal*, *black/grind*, *raw black metal*, *goregrind*, *funeral doom*, *gothic doom*, *blackened crust*, *noise black metal*, *post-black metal*, entre muitas outras denominações que talvez não tenham ainda atravessado a barreira do subgênero. Essas recombinações mostram um tráfego intenso entre os gêneros, em uma busca tanto pela preservação de uma essência maligna e transgressiva do metal extremo, marcada pelo resgate de formas mais básicas de expressão, inspiradas nos anos de 1980, quanto pela sua renovação estética e a expansão de suas fronteiras. Essa ambiguidade do metal extremo, cuja manifestação se dá exatamente no embate entre preservação e renovação, se mantém até os dias atuais e garante a sua longa sobrevivência e uma aparência de unidade, apesar da sua visível hiperfragmentação. Essas ramificações dos gêneros maiores, entretanto, não serão levadas em consideração na presente pesquisa em virtude da falta de um maior distanciamento histórico que permita entender seu impacto na música extrema.

No caso do *corpus* escolhido para esta pesquisa, não me ateei às filigranas que separam os gêneros, pois as bandas que serão analisadas nos capítulos seguintes não podem ser enquadradas facilmente em algum desses rótulos em especial. Por isso, é mais apropriado referir-se a sua música como metal extremo em vez de encerrá-los num conjunto de regras estilísticas que nem as próprias bandas seguem rigorosamente. Apesar de serem tratadas sob a mesma denominação, as obras aqui analisadas apresentam características de vários desses

⁴¹ Tais incidentes podem ser melhor conhecidos aqui: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-47675001>.

gêneros, o que explica a necessidade de entender algumas de suas especificidades e seu percurso histórico, como foi feito nas últimas páginas.

Na próxima seção, buscarei delinear os meios pelos quais o metal extremo produz suas manifestações musicais, explorando um pouco mais a forma como os instrumentos são utilizados para causar o impacto pretendido pelos artistas, bem como seus aspectos líricos e visuais. Tais elementos são fundamentais para entender como se erige o arcabouço estético do metal extremo, com as características que lhe conferem um caráter transgressivo em amplo sentido.

3.2 COMO SE FAZ O METAL EXTREMO?

Em sua obra *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* (2007), Kahn-Harris (2007) afirma que o coletivo de gêneros que compõem o metal extremo, dada sua abordagem radical da música, por vezes beira o que ele chama de "barulho sem forma" aos ouvidos dos seus detratores, os quais são incapazes de perceber as diferenças entre todas essas formas diferentes de executar o mesmo gênero. Para uma boa parte da audiência não acostumada a esse tipo de sonoridade, o metal extremo nem ao menos soa como música e as práticas nele envolvidas "podem parecer aterrorizantes e bizarras" (2007, p. 5).

Na década de 1980, o *heavy metal* tradicional sofreu diversos ataques da mídia e de organizações comprometidas com causas religiosas ou de aconselhamento aos pais (como o PMRC – Parents and Music Resource Center – dos EUA), bem como de políticos, por sua música incômoda e pelo comportamento abertamente provocativo de artistas e fãs. São célebres as ações contra Ozzy Osbourne e Judas Priest, acusados de influenciarem negativamente a juventude, bem como o discurso antimoralista de Dee Snider, da banda Twisted Sister, no senado norte-americano contra o PMRC (WEINSTEIN, 1991; KAHN-HARRIS, 2007), ou as tentativas de transformar seus apreciadores em jovens problemáticos com desvios comportamentais (ARNETT, 1995). Na década de 1990, em virtude da maior exposição do metal extremo na mídia, este também passou a ser alvo de censura e perseguição organizada por grupos conservadores e defendida até mesmo por governos de países como EUA, Alemanha e Austrália, como aconteceu com grupos como Cannibal Corpse e Deicide (PURCELL, 2003;

RUBIO, 2011; KHALIL, 2018), considerados, de acordo com essa visão conservadora, impróprios para jovens.

Segundo Kahn-Harris (2007), o que estaria na base desse sentimento de repulsa ao metal extremo seria a transgressão que o gênero busca provocar sob todos os aspectos, sonoro, discursivo, visual e até físico/corporal. Essa transgressão salta aos olhos e aos ouvidos na música tocada em alto volume, nos títulos das canções e nas suas letras, nas capas de discos, bem como nas publicações do *underground* (ou seja, os fanzines) e até mesmo no comportamento e no corpo dos praticantes da cena, e é exatamente esse conjunto de características que torna "extremo" o metal extremo (KAHN-HARRIS, 2007, p. 29). Para o autor, no entanto, o termo "transgressão" seria mais adequado para explicar a tentativa de testar os limites, sejam eles quais forem. Contudo, como forma de se libertar do poder e da autoridade, a transgressão sempre foi vista com preocupação pelas autoridades, destacando que, na modernidade ela tem sido marginalizada e a lei tem sido amplamente utilizada como forma de contenção das práticas transgressivas, consideradas desagregadoras do tecido social (KAHN-HARRIS, 2007).

Dentre as três categorias de transgressão citadas por Khan-Harris (sonora, discursiva e corporal), interessa-nos aqui principalmente a relação entre a primeira e a segunda, mais precisamente seu ponto de intersecção, aquele ponto de encontro em que uma forma (se) traduz a (em) outra, em que o texto é recriado e se transmuta em forma musical, sonora, rompendo as fronteiras entre formas de expressão distintas. Nesse caso, pode-se afirmar que toda relação interartística é, em si mesma, uma transgressão, um excesso, enfim, arte que transborda e vaza de um meio a outro.

Nessa permanente relação que se dá entre som e texto nesta pesquisa, é preciso verificar que elementos compõem esse aspecto transgressivo do metal extremo. Assim, nas próximas seções, procurarei descrever de forma mais detalhada como são usados os instrumentos musicais que mais contribuem para esse efeito ruidoso e sombrio percebido nas no metal extremo. Com sua formação embasada no *rock*, destacam-se nos grupos de metal extremo exatamente a guitarra e o contrabaixo distorcidos e a bateria pesada, além da voz, que será analisada de forma mais minuciosa por ser de vital importância para o contexto desta pesquisa, por ser o canal que veicula os textos de partida traduzidos pelos grupos investigados.

3.2.1 As cordas – Texturas distorcidas, sentidos dissonantes

O instrumento que é um verdadeiro ícone do *rock* é a guitarra elétrica, embora tenha surgido na década de 1930 nos grupos de *jazz* e *country* como forma de amplificar o seu som nos clubes de dança e também para os outros músicos presentes no palco, já que as bandas passaram a contar com um número maior de integrantes exatamente nessa época. Porém, apenas nos anos de 1950 a guitarra passou a ter seu formato clássico, exatamente na época em que o *rock* estava se desenvolvendo, gênero que levou o instrumento para o centro do palco por meio da eletrificação, conforme afirma Hegarty (2007, p. 59). Segundo o pesquisador, o *rock'n'roll*, junto com o *blues*, transformou a guitarra em um "catalisador para canções baseadas em *riffs* mais pesados" (p. 59), operação que trouxe consigo a necessidade de mais volume.

Afinal de contas, o *rock* nasceu como um gênero para ser tocado em alto volume, com a força da juventude que emergia como grupo social no período pós-guerra e desejava mostrar sua rebeldia e oposição aos valores morais da família tradicional. Em outras palavras, a guitarra e o ruído produzido pela sua eletrificação eram usados como forma de transgredir os valores pré-estabelecidos, fossem eles morais, culturais, sociais e até mesmo estéticos. Assim, ao assumir o ruído como sua mensagem principal, o gênero recém-nascido gerou enorme resistência da sociedade, aliado a um certo pânico moral, não apenas pelo seu impacto na juventude, mas também por desafiar as regras ortodoxas de técnica e habilidade musical, bem como os padrões de composição clássicos. Nas palavras de Hegarty: "havia resistência ao estilo de música em si, pois ele parecia ir contra as habilidades tradicionais: o canto era estranho, envolvendo gritos ou maneirismos peculiares; as letras eram vazias e simples, a música limitada"⁴² (2007, p. 59).

Na década de 1960, a guitarra elétrica ganhou o auxílio da distorção – inicialmente provocada apenas pelos próprios amplificadores, mas depois aumentada pelo uso de pedais conectados ao instrumento por meio de cabos para gerar a distorção dos sons produzidos pelo toque nas cordas eletrificadas – trazendo uma nova camada de ruído para a música, que seria explorada maciçamente pelo *heavy metal* no fim desse decênio, quando surgiram bandas como Black Sabbath, Blue Cheer, Iron Claw, entre outros, com seu som potente. Inspirados pelas experimentações do *rock* psicodélico, esse grupos pioneiros adicionaram às viagens lisérgicas

⁴²Tradução minha para: "(...) there was resistance to the style of music itself, as it seemed to go against traditional skills: the singing was weird, involving shouts or odd mannerisms; the lyrics were vacuous and simple, the music limited." (HEGARTY, 2007, p. 59)

o peso da guitarra e os tons sombrios, criando uma sonoridade distinta do *rock* praticado até então.

Até que o metal extremo surgisse, no início da década de 1980, o avanço da tecnologia amplificou também a potência desses pedais de distorção, o que elevou essa camada de barulho a níveis bem mais altos e criou verdadeiras muralhas sonoras, algo bem além do chamado *wall of sound* criado pelo produtor Phil Spector⁴³ em meados dos anos de 1960. Segundo Walser (1993, p. 108), "o mais importante signo aural do *heavy metal* é o som extremamente distorcido de uma guitarra", afirmação que mostra a centralidade do instrumento nesse gênero musical, sendo essa característica uma das primeiras a ser reconhecida como marca do metal mesmo por ouvintes de outros gêneros musicais.

Dessa forma, no metal extremo, a guitarra é usada de forma altamente distorcida, com raríssimas incursões pelo lado acústico do instrumento, geralmente com afinações mais baixas do que as usuais. Diz Kahn-Harris (2007): "Bandas de metal extremo têm levado a baixa afinação a extremos, com a corda Mi inferior frequentemente afinada em um tom tão baixo quanto Si ou Lá"⁴⁴ (p. 32). Registre-se que, no *black metal*, por outro lado, os tons da guitarra costumam ser mais altos para que esta soe de forma estridente. Assim, seja para cima (aumentando a tensão das cordas) ou para baixo (distensionando-as ao máximo), o que se busca no metal extremo é escapar à afinação convencional das cordas, cujo padrão, das notas mais agudas às mais graves, é o seguinte: E (mi), B (si), G (sol), D (ré), A (lá) e E (mi).

Também é comum que se adicionem mais efeitos a essa distorção a ponto de dificultar a compreensão das mudanças de acorde pelo ouvido humano (KAHN-HARRIS, 2007). Elas podem servir como base para a voz, preenchendo a música com sua sonoridade grave, para que o guitarrista faça solos, geralmente feitos com notas mais agudas – até estridentes – e rápidas. No metal extremo, porém, diferentemente do *heavy metal*, os guitarristas nem sempre solam, ocupando-se mais em dar sustentação, peso e velocidade às músicas. Em resumo, o que predomina mesmo são os acordes pesados e cortantes. O que acentua essa característica cortante do som é a forma como a guitarra é tocada, geralmente com um movimento contínuo da palheta para cima e para baixo nas partes mais rápidas, que pode ser alternado com movimentos em apenas uma direção nas partes mais cadenciadas das músicas, mais percussivos e martelados, quando o que se quer destacar é o peso e não a velocidade do andamento. Usam-se no metal

⁴³ Phil Spector é um produtor estadunidense famoso por criar o *wall of sound* e ter colaborado na produção de alguns discos célebres dos Beatles, Leonard Cohen, Ramones, entre outros.

⁴⁴ Tradução minha para: "Extreme metal bands have taken downtuning to extremes, with the bottom E string often tuned as low as B or A" (KAHN-HARRIS, 2007, p. 32).

extremo duas técnicas básicas de tocar guitarra: uma delas é o chamado *power chord*, também conhecido como *riff*, que é um acorde simplificado composto apenas por duas notas⁴⁵, a tônica e a quinta, e que contribui para essa sensação de peso das guitarras; a segunda técnica é o *tremolo*, que consiste na repetição rápida e consecutiva de uma ou duas notas na mesma corda, invariavelmente realizada com o auxílio de uma palheta.

O alto volume das guitarras também se destaca no metal extremo, tanto ao vivo quanto nas gravações em estúdio das bandas. Em gêneros musicais mais populares, a voz costuma ter seu volume valorizado na mixagem final dos álbuns em estúdio, destacando-se facilmente entre todos os instrumentos. Contudo, no metal extremo, o volume das guitarras praticamente se equivale ao som da voz, o que mostra a sua relevância no gênero. Nas palavras de Khalil (2018), essa equalização de volumes entre vozes e instrumentos destaca a sonoridade como um todo em detrimento da compreensão total das letras das músicas. Por conta disso, muitas bandas possuem até dois guitarristas, para adicionar mais peso ao som, e nas gravações, geralmente são sobrepostas várias guitarras visando aumentar a sensação do ouvinte de estar diante de uma muralha sonora.

Esse excesso de distorção é um dos principais responsáveis pela percepção ordinária de que o metal extremo soe como uma massa amorfa de barulho, dada a semelhança com o som de máquinas de alta potência. Nesse sentido, o barulho surge como elemento sônico transgressivo, pois é, segundo Hegarty (2007), "um excesso", aquilo que "não é desejado" e, por isso mesmo, é recebido, percebido e avaliado como negativo. De certa forma, ao incorporar também o ruído como fonte de sentidos e como expressão autêntica das emoções que pretende veicular, o metal extremo traz para a linha de frente essa transgressão sonora.

Entretanto, embora soe caótico e desorganizado em um primeiro momento e apesar de os seus pioneiros terem verdadeiras limitações técnicas, o metal extremo dos primeiros anos caminhou em direção a um aperfeiçoamento técnico capaz de compor canções com estruturas complexas. Isso significa que, das canções simples, com poucos acordes e raras mudanças de andamento, o gênero passou a produzir músicas que desdobram em muitas partes distintas, com bruscas mudanças de andamento e grande quantidade de acordes e fraseados. É importante perceber, porém, que essa questão é bem variável dentro do próprio estilo, pois em subgêneros como *raw black metal*, *black/thrash* ou *grindcore*, grupos com níveis de musicalidade mais rudimentares, formado por músicos sem grande proficiência técnica, também são aceitos como parte da mesma cena, desde que mantenham a potência e a agressividade fundamentais do metal

⁴⁵ Vale registrar que um acorde é normalmente composto por uma tríade, ou seja, três notas.

extremo. Para bandas que seguem essa linha mais crua em termos de sonoridade, importa mais preservar as condições originais da música extrema e o primitivismo da década de 1980, tendência bastante respeitada na cena *underground*.

Ainda dentro dessa questão da sonoridade metálica, outro elemento costumeiro nas composições do gênero e que contribui para o aspecto transgressivo do som extremo é o uso do chamado trítono, que é um recurso comum no modo grego lócrio⁴⁶, um intervalo entre notas responsável por conferir uma atmosfera obscura à música, tanto que é comumente utilizado no cinema, em filmes de terror e suspense, em que a tensão precisa ser sustentada pela trilha sonora de fundo a fim de conduzir os sentimentos e sensações do público. A presença do trítono é ponto pacífico nos estudos do metal como uma das suas principais características sonoras (KAHN-HARRIS, 2007; WEINSTEIN, 1991; RUBIO, 2011; KHALIL, 2017; CAMPOY, 2010...) e, não à toa, é um intervalo cujo uso foi condenado pela Igreja Católica medieval e que ficou conhecido como *diabolus in musica*.

Segundo Wisnik (1989), a dissonância (também chamada de tensão na linguagem musical) que o trítono introduz na escala diatônica se transforma, na Idade Média, em problema moral e metafísico também: "o *diabolus in musica* intervém na criação divina (...) devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais" (p. 76). Ao optar pelo recurso do trítono como uma de suas expressões musicais predominantes, o metal extremo (e boa parte do *heavy metal* mais inclinado ao ocultismo também, considerando que, na sua origem está o Black Sabbath e seu lendário disco de 1969, recheado de trítonos, como lembra Patterson (2013) incorpora à sua forma a transgressão que esse recurso representa, atingindo, por meio de notas dissonantes e sombrias, estruturas morais e metafísicas mais profundas da sociedade, especialmente aquela cuja espinha dorsal é formada pelo cristianismo, não por acaso um dos principais alvos de crítica do gênero.

No caso do contrabaixo (chamado em inglês de *bass guitar*), diferentemente da guitarra de seis cordas, este nem sempre é percebido em meio à massa sonora, mesmo por ouvintes especializados. Pode-se atribuir essa dificuldade de percebê-lo ao fato de o baixo não se limitar a acompanhar o ritmo, mas ser usado como um instrumento que segue também a guitarra e, em virtude de seu som mais grave se misturar ao desta, este ajuda a dar mais corpo ao som altamente denso do metal extremo.

Contudo, isso não significa que o baixista seja um músico menos importante ou menos hábil, posto que este acompanha as manobras do guitarrista com alta velocidade e realiza a

⁴⁶ Os modos gregos de composição são: Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio.

conexão entre a bateria e as seis cordas. Assim como as guitarras, o contrabaixo também usa a afinação mais grave e, na maior parte das vezes, é tocado com pedal de distorção, o que torna difícil distinguir as notas com clareza, além de acrescentar mais uma grossa camada de ruído ao metal extremo. Como diz Weinstein (2000), o contrabaixo é importante nesse tipo de música exatamente porque é ele que o torna pesado e grave, sustentando e conectando a guitarra e a bateria, o que confere consistência ao ritmo forte do gênero.

Sobre as canções presentes nesta pesquisa, vale dizer que, com exceção de *Tristesses de la Lune*, do Celtic Frost, todas as outras três músicas são marcadas pelas guitarras pesadas e distorcidas. Em virtude do tempo que separa as faixas, é possível perceber que as músicas do Rotting Christ parecem soar mais pesadas do que as do grupo Celtic Frost, mas isso certamente se deve ao avanço tecnológico atual, que permite realizar gravações com volume mais alto e com melhor captação do que em meados da década de 1980. No caso de *Tristesses de la Lune*, é importante registrar sua total singularidade em relação às outras por ter sido gravada apenas com duas vozes, uma guitarra distorcida, dois violinos, um violoncelo e uma viola, o que pode ser atribuído ao caráter experimental do Celtic Frost, principalmente no álbum em que as faixas foram registradas.

3.2.2 Andamento – Os tambores e os demônios do corpo

O andamento é uma das características mais surpreendentes do metal extremo em virtude de sua versatilidade. Em alguns casos, a música pode alcançar uma velocidade bastante elevada, ultrapassando os 280 bpm (batidas por minuto) com os chamados *blast beats*, comuns ao *death*, ao *black* e ao *grindcore*. O *blast beat* (conhecido no Brasil como "metranca", comparando a batida à sonoridade de uma metralhadora) é um padrão rítmico que faz uso de baquetadas rápidas alternadas ou coincidentes na caixa e no chimbau ou prato de condução (*ride*). Assim, a caixa e o chimbau (ou prato) formam a levada da batida, enquanto o bumbo é tocado entre eles para criar uma "parede sonora". Pode-se também coincidir a baquetada da caixa com a do prato de ataque ou do *china* (prato invertido bastante usado no metal extremo em virtude de seu som estridente), para um efeito ainda mais caótico e barulhento. Por outro lado, a bateria pode também reduzir seu andamento ao máximo, como no caso do *doom metal*, caracterizado pelo tom funéreo e por longas canções, que se arrastam pesadamente em compassos de menos de 20 batidas por minuto, criando um efeito narcotizante. Apesar de serem

opostas, ambas as formas soam igualmente inumanas: a primeira, por apresentar ritmos tão acelerados que, aparentemente, são maquínicos; a segunda, por simular uma lentidão monstruosa em meio a uma atmosfera fantasmagórica e mortuária.

Antes de aprofundar em detalhes os usos da bateria no metal extremo, é necessário destacar o papel que a percussão desempenha na música, principalmente no que diz respeito a sua relação com o corpo. A música sacra, principalmente o canto gregoriano, que está na base da tradição do que entendemos como música ocidental, segundo nos mostra Wisnik (1989), buscava evitar o pulso marcante dos instrumentos percussivos, a fim de manter longe daquele espaço sagrado o ruído e a dança, que representava o corpo e, conseqüentemente, os demônios que por ele se expressavam. Essa forma musical desprovida de pulso e com foco na altura do som, ou seja, nas variações melódicas entre tons agudos e graves, tem impacto indiscutível naquilo que conhecemos como música clássica, abarcando desde os cantos litúrgicos dos primeiros séculos da era cristã até o século XIX, chegando à música barroca e à clássico-romântica (WISNIK, 1989, p. 37).

Assim, a bateria como conhecemos modernamente só foi surgir no início do século XX, pois na música sinfônica eram utilizados – moderadamente – os instrumentos percussivos afinados, como pratos e tímpanos, os quais eram executados por músicos diferentes. Somente com a invenção do pedal de bumbo, por volta de 1910, e da estante para apoiar a caixa da bateria alguns anos depois, foi possível que apenas um músico executasse todos os tambores sozinho, característica que se consolidou com as *jazz bands*⁴⁷.

No caso dos *blast beats* presentes no metal extremo, seu uso demanda um enorme esforço físico por parte dos bateristas, além de alguns anos de treino e habilidade técnica, o que não impediu a cena extrema de buscar sempre os músicos mais velozes para atingir um ideal de rapidez e agressividade máximas, tendência que predominou nos anos de formação do metal extremo. Afinal, como diz o guitarrista Tony Lazaro, da banda Vital Remains, "naquela época, você era tão pesado quanto seu baterista pudesse soar" (NETHERTON, p. 95, 2014) e, por isso, era preciso tocar cada vez mais rápido.

Segundo Mudrian (2004), o termo *blast beat* foi inventado por Mick Harris, baterista da banda inglesa Napalm Death, cuja velocidade impressionante gerou um novo gênero, o *grindcore*, em 1987, quando foi lançado o disco *Scum* (RODDY, 2007). Embora o termo seja de Mick, contudo, o andamento de bateria que lhe coube a honra de batizar já era usado por

⁴⁷ Não à toa, o *jazz* foi o primeiro gênero de música popular a ser rotulado como "música do diabo", qualificação que foi imposta posteriormente ao *blues*, ao rock e, por fim, ao *heavy metal*.

algumas bandas anteriores ao Napalm Death, principalmente no meio *hardcore*, como a banda sueca Asocial (EKEROTH, 2008), talvez a mais antiga a usar essa técnica, já que sua primeira demo data de 1982, bem como Lärm (Holanda) e Heresy (Reino Unido), mas também no metal extremo, como no caso da banda Repulsion.

Porém, como é comum nas subculturas que se desenvolvem à margem da indústria cultural, não há consenso sobre essa origem e o debate acerca de quem teria sido o primeiro a usar o *blast beat* é infundável (RUBIO, 2011), pois bandas como as brasileiras Sepultura e Sarcófago já contavam com os *blast beats* antes do Napalm Death, em gravações de 1985 e 1986, respectivamente. Além destas, há o caso da banda *hardcore* Brigada do Ódio, de São Paulo, que já praticava um som bastante acelerado em 1983 e, por isso, é considerada uma das precursoras do *grindcore*, embora esse termo ainda não existisse. De qualquer forma, independentemente da origem do termo, é fato que os bateristas das bandas pioneiras do metal extremo tinham como objetivo principal aumentar a velocidade das músicas, posto que esse era um elemento importante para gerar um som cada vez mais caótico aos ouvidos dos fãs de outros estilos de música.

Essa tendência a buscar um som cada vez mais agressivo, marca central do som extremo, pode ser observada, como aponta Rubio (2011), já na passagem da mescla entre metal e *punk* do Venom para o grupo suíço Hellhammer, cuja intenção parecia ser a "ruptura de fronteiras musicais, a busca de uma maior agressividade explorando os meios sonoros disponíveis e a superação consciente e irreverente de suas próprias influências"⁴⁸ (p. 59). A diferença entre os grupos, salienta Rubio (2011), é que o Hellhammer deixou de lado o aspecto falso do satanismo do Venom – que era muito mais uma forma sarcástica de chamar a atenção do público e da mídia e chocar a sociedade – e reteve na sua concepção de música aquilo que o pesquisador chama de "sentido originário do metal extremo", ou seja, "questionar as raízes mais obscuras e extremas que a música pudesse criar"⁴⁹ (p. 60).

Tal busca por uma maior agressividade em todos os aspectos da música teve reflexo direto na aceleração do andamento das canções no metal extremo a níveis antes inimagináveis, atingindo até 280-300 BPMs, o que torna esse elemento "um dos mais transgressivos do metal extremo" (KAHN-HARRIS, 2007). Considerando que uma música popular, de andamento médio (o chamado *moderato*), fica em torno de 98 a 112 BPMs, isso significa que o metal

⁴⁸ Tradução minha para: "ruptura de fronteras musicales, la búsqueda de una mayor agresividad explorando los medios sonoros disponibles y la superación consciente e irreverente de las influencias propias" (RUBIO, 2011, p. 59).

⁴⁹ Tradução minha para: "indagar en las raíces más oscuras y extremas que la música pudiese crear" (RUBIO, 2011, p. 60).

extremo mais do que dobrou a velocidade da música, agregando uma dose extra de agressividade e barulho ao som, a ponto de levar os músicos à exaustão física. É como se o tempo acelerado do metal extremo levasse o próprio corpo humano a transgredir os seus limites físicos e auditivos, exigindo a sua entrega total ao instrumento e à expressão de sua arte, elementos que se destacam principalmente diante de uma performance ao vivo de uma banda do gênero.

Dois casos são exemplares para mostrar o impacto dessa técnica no gênero, bem como sua conexão direta com o corpo. O primeiro é o do baterista da banda Repulsion, Dave Grave, um dos primeiros a tocar bateria nessa velocidade extrema – cuja gravação mais antiga antecede o batismo da técnica em questão em cerca de um ano, tendo inclusive influenciado o criador do nome. Os próprios membros da banda relatam que, devido a problemas de saúde do músico, que era diabético, após tocar duas ou três canções nos ensaios, eles eram obrigados a lhe dar algo doce para comer ou beber para que seus níveis de açúcar no sangue voltassem ao normal e ele não desmaiasse (RUBIO, 2011, p. 83). Outro caso que comprova não apenas essa exaustão física provocada pelos *blast beats*, como também a sua inesperada influência na criação de um gênero novo, o *doom metal*, é do baterista Matthew Archer, da banda Paradise Lost. Segundo ele mesmo conta na biografia da banda (GEHLKE, p. 31, 2021), a opção do Paradise Lost por reduzir a velocidade de suas músicas se deu em virtude de o baterista sofrer com crises diabéticas que o impediam de acelerar muito o instrumento, além de uma clara falta de habilidade para tal, o que foi determinante para gerar o som arrastado do *doom metal* (GEHLKE, p. 31, 2021).

É importante registrar que, aos poucos, com a introdução do pedal duplo de bumbo e de novas tecnologias de gravação e mixagem, essa técnica se difundiu bastante no meio musical extremo, ao mesmo tempo em que atingiu velocidades ainda maiores em subgêneros surgidos em meados da década de 1990, como o *brutal death metal*. Por volta dessa época, com o domínio da técnica, foram sendo desenvolvidas formas inovadoras de tocar os *blast beats*, como *bomb blast*, *hammer blast* (ou *hyper blast*) e *freehand blast* (RODDY, 2007, p. 18), categorias que demonstram como essa maneira de tocar deixou seu âmbito marginal para ocupar uma posição de respeito entre os bateristas profissionais.

Entretanto, como no horizonte do metal extremo há sempre a possibilidade de transgressão das normas (inclusive das próprias normas, quando se pensa nos artistas mais conscientes de sua expressão), é compreensível que esse uso tenha levado antigos praticantes dos *blast beats* a adotarem andamentos mais lentos e variados. Tal movimento levou à retomada

do som mais cadenciado praticado por bandas como Black Sabbath, Pentagram e Trouble, rebatizado como *doom metal* e que logo se espalhou pela cena underground, que se mesclou ao *death metal* e trouxe novamente para a música extrema a possibilidade de explorar andamentos menos velozes sem perder a agressividade sonora ou estética. Afinal, a transgressão do metal extremo não estava apenas nessa aparente competição por atingir o maior número de BPMs. Esse andamento mais arrastado já existia no metal extremo desde a sua origem, tendo sido amplamente explorado por grupos como Hellhammer e Venom, por exemplo, sempre visando obter uma atmosfera obscura e, por vezes, melancólica, mas ganhou um certo protagonismo na cena com o chamado *death/doom metal*.

No caso específico das canções escolhidas para esta pesquisa, é importante descrever como cada um delas foi composta em termos de andamento, a saber:

1. Celtic Frost – *Sorrows of the Moon* (1987): gravada em andamento médio, em parte devido às influências do *rock* gótico e da música eletrônica dos anos de 1980 (KHAN-HARRIS, 2007). Deve-se levar em consideração que a banda estava em pleno desenvolvimento no álbum *Into the Pandemonium*, que acabou se tornando uma referência para as experimentações mais vanguardistas do metal extremo que só iriam se desenvolver muitos anos depois.

2. Celtic Frost – *Tristesses de la Lune* (1987): por ser uma versão de *Sorrows of the Moon*, esta mantém o andamento da tradução em inglês, mas foi gravada sem bateria, contando apenas com a melodia de violinos e uma base de guitarra.

3. Rotting Christ – *The Raven* (2018): gravada com andamento médio, usando um tipo de batida de aspecto marcial bem comum nos primórdios do *black metal* e muito explorada por grupos pioneiros como Venom e Bathory.

4. Rotting Christ – *Les Litanies de Satan* (2016): dentre todas as canções do *corpus*, esta é a mais rápida, contando com *blast beats* que se alternam com um andamento mais lento. Mesmo nessas partes lentas, enquanto a caixa e os pratos soam desacelerados, o bumbo segue em velocidade rápida durante toda a música, conferindo-lhe uma atmosfera ritualística, característica acentuada pela presença de percussionistas convidados em sua gravação.

Neste breve percurso acerca da instrumentação, o que está em destaque são os extremos do gênero, mas as variações de andamento, passando por momentos de cadência média, alta e baixa, são bastante exploradas pelas bandas também, como é o caso de algumas das canções selecionadas para esta pesquisa. Com o aperfeiçoamento da técnica tanto das cordas quanto da bateria, as bandas de metal extremo passaram a apresentar um instrumental cada vez mais

marcado por mudanças bruscas e imprevisíveis de andamentos e acordes. Essa característica certamente é mais um dos elementos do metal extremo a conferir um caráter transgressivo ao gênero em comparação com a música popular, como já pontuou Kahn-Harris (2007). Afinal, embora o metal seja também de origem não erudita, a estrutura musical complexa que muitos de seus grupos exploram e oferecem aos ouvintes vai além dos limites da canção popular. Diz o autor que:

As canções podem ser pontuadas por mudanças bruscas no tempo e na divisão de compasso. As estruturas das músicas frequentemente evitam as formas convencionais de verso-refrão-verso. Alguns temas podem ser introduzidos uma vez e não serem mais recapitulados, significando que as canções podem carecer de um senso de progressão do começo até o final. Isso pode criar um som instável, ao qual faltam as formas convencionais de conclusão e cadência comuns à música popular⁵⁰ (2007, p. 33).

Tal definição se assemelha ao que diz John Gallagher, membro da banda Dying Fetus que, ao comparar o metal extremo (mais especificamente neste caso, o *death metal*) com a música *pop*, diz o seguinte:

Tradicionalmente a música pop tem usado o formato-padrão 'verso, refrão, verso, refrão, ponte, solo, verso, refrão', o que a torna previsível e estagnada. O *death metal* não tem uma estrutura-padrão. Uma boa canção de *death metal* manterá o ouvinte na beira da sua poltrona enquanto a música dá voltas e reviravoltas através de numerosas mudanças de tempo e padrões de escalas (PURCELL, 2003, p. 12).⁵¹

Além disso, vale ressaltar que nem todas essas formas de transgressão são praticadas por todos os grupos e nem todos se limitam ao uso dos mesmos recursos musicais (KHAN-HARRIS, 2007). A partir da década de 1990, além da redução da velocidade do andamento, pode-se perceber que grupos de determinados gêneros extremos, principalmente do *black* e *doom metal*, passaram a adotar o uso de teclados, violinos, pianos e outros instrumentos mais orquestrais, geralmente em busca de uma expressão mais diversificada dos sentimentos presentes na música, ampliando as possibilidades de criação e sonoridade do próprio gênero.

⁵⁰ Tradução minha para: "Songs may be punctuated by sudden changes in tempo and time signature. Song structures frequently eschew conventional verse-chorus-verse forms. Themes may be introduced once and never recapitulated, meaning that songs may lack a sense of closure and cadence common in popular music" (KAHN-HARRIS, 2007, p. 33).

⁵¹ Tradução minha para: "Traditionally pop music has used the standard 'verse, chorus, verse, chorus, bridge, solo, verse, chorus' format, which makes it predictable and stagnant. Death metal has no standard framework; A good Death Metal song will keep the listener on the edge of his seat while the song twists and turns through numerous time changes and scale patterns" (PURCELL, 2003, p. 12).

Essa renovação instrumental marca também uma fase de transformação na cena de música extrema, motivada por diversos fatores. Dentre estes, pode-se apontar a possibilidade de amadurecimento dos seus membros como uma das causas para essas mudanças, pois foram exatamente os grupos formados por adolescentes na década anterior que atuaram como pioneiros nessas experimentações com novas sonoridades nos primeiros anos da década de 1990 – entre os quais, destacam-se exatamente Celtic Frost e Rotting Christ. Pode-se inferir que os instrumentos básicos do gênero – guitarra, baixo e bateria – visavam principalmente expressar sentimentos de raiva extrema e atender a uma necessidade de chocar, elementos que haviam caracterizado a fase de formação do metal extremo. No entanto, dadas as limitações instrumentais e expressivas daquele primeiro momento, buscava-se, naquela virada de década, diversificar a paleta de emoções presentes nas letras e na sonoridade das bandas, incluindo, muito além da raiva e do choque, sentimentos de angústia, tristeza, desilusão e medo, entre outros, os quais passaram a afetar adultos jovens que já não se comunicavam apenas por meio dos ímpetos adolescentes de outrora.

Há que se destacar ainda a importância desempenhada pelo volume no metal extremo. Desde o início dos *metal studies*, autores como Weinstein (2000) e Walser (1993) já enfatizavam a presença do alto volume de execução que é comum ao gênero, incluindo até mesmo as suas formas menos extremas, como o *heavy metal*, o *power metal* e o *speed metal*. Num desses estudos seminais, Walser (1993) argumenta que o alto volume é um dos principais elementos a contribuir para o peso do *heavy metal*, ou *the heaviness of heavy metal* (p. 113), em inglês, idioma que melhor expressa a relação essencial entre o peso, o volume e o gênero em si. Evidentemente, o alto volume também colabora para aumentar a sensação de barulho (*loudness*), que se faz presente como uma forma de exercer poder, ou nas palavras de Walser (1993), o ruído "faz a mediação entre o poder representado pela música e a experiência de poder do ouvinte"⁵² (p. 113). No caso específico desses autores, é importante ressaltar que seus estudos estavam focados no *heavy metal* tradicional, embora tais características se apliquem ao metal extremo, ainda que em grau ainda mais elevado de distorção e volume.

Na próxima seção, para finalizar esta descrição sobre a estética musical do metal extremo, é necessário ainda saber como funciona a voz no meio da massa sonora e como se dá sua interação com os outros instrumentos em sua materialidade. No caso específico do metal extremo, a voz é um dos elementos mais singulares do gênero e, exatamente, por isso, será

⁵² Tradução minha para "Loudness mediates between the power enacted by the music and the listener's experience of power" (WALSER, 1993, p. 113).

preciso abordar o tema de forma mais minuciosa, a fim de explorar a sua riqueza e a sua contribuição para os resultados da presente pesquisa. Dessa forma, nas próximas seções, se buscará mostrar em que medida a materialidade sonora predominantemente áspera serve ao aspecto transgressivo do metal extremo, tanto no aspecto musical quanto lírico.

3.2.3 A Voz – Demônios e animais encarnados

Nesta pesquisa, considerando a tradução dos poemas de Poe e Baudelaire para a estética do metal extremo, estudar a voz que emana das canções é de fundamental importância. Afinal de contas, é por meio da voz que tais poemas se materializam em uma nova forma, a musical, e ressoam na contemporaneidade, ganhando novas camadas de sentido, ao mesmo tempo em que afetos presentes nos textos de partida são potencializados por essa nova leitura. Porém, essa importância não se dá apenas na evidente esfera semântica, ou seja, naquilo que os poemas em questão dizem, mas também na forma como esses textos são ditos (ou cantados) pelas vozes empregadas pelos grupos Celtic Frost e Rotting Christ.

Diversos estudos na área da fonética, como os do húngaro Iván Fonágy (2003), sobre a entonação e a função expressiva da voz, e de John Laver (2008), bem como pesquisas mais recentes na área da canção popular, como as de Luiz Tatit (1994), Tereza Virgínia de Almeida (2008, 2011) e Pedro de Souza (2011), têm buscado apontar outros caminhos para compreender o espaço que a voz ocupa na nossa cultura. Dessa forma, além de ser responsável por veicular o conteúdo de uma mensagem e estabelecer o diálogo, o que esses pesquisadores têm tentado mostrar é que há outros elementos na voz que traduzem emoções, intenções e afetos que vão muito além do mero significado da mensagem e, às vezes, além daquilo que o próprio cantor quer informar. Em artigo sobre o tema, Almeida (2011) afirma que:

A voz traz, ainda, não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte está aquém ou além das próprias intenções de quem canta, como marcas da sua corporeidade e de sua unicidade: o timbre, a cor, a extensão, a potência, elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte e que, embora sejam veículos da palavra e da linguagem, não são elementos linguísticos (ALMEIDA, 2011, p. 118).

No caso do metal extremo, a voz distorcida é um elemento facilmente reconhecível como parte da sua composição (PURCELL, 2003; PHILLIPOV, 2012; KHALIL, 2018), além de ser um dos principais responsáveis pela associação do gênero com a transgressão dos limites

estéticos da música popular. Embora existam timbres distintos entre os vocalistas e experimentações com outras qualidades de voz, o registro áspero predomina no metal extremo e pode ser subdividido em: voz grave, no caso dos guturais – mais comum ao *death metal* e ao *doom metal*; voz aguda, que se destaca no *black metal*; ou ainda uma combinação de ambos os registros, como no caso do *grindcore*, cujas bandas costumam ter até dois vocalistas em sua formação.

Além da distorção que as caracteriza, outro traço comum que as une, como destaca Khalil (2018, p. 17), é a forma ininteligível de cantar, que causa dificuldade de compreensão mesmo aos ouvintes especializados, os quais são obrigados a recorrer aos encartes se desejarem acompanhar as letras. Fugindo um pouco dessa linha geral, registre-se que há ainda a presença de um tipo de voz mais clara e inteligível, geralmente grave e solene, que é bastante explorada pelas bandas de *doom metal*, embora seja minoritária no metal extremo e, no caso da presente pesquisa, esta se manifesta na voz empostada que declama alguns dos poemas do *corpus*. Destaca-se, para todos os efeitos e na maioria das bandas do gênero, uma voz que praticamente abandona qualquer intenção melódica, desprezando o uso de *vibratos* ou *sustain* (KAHN-HARRIS, 2007, p. 32), por exemplo.

Nas palavras de Khalil (2018), "o som produzido pela qualidade de voz gutural se assemelha a gritos humanos raivosos ou a urros animais" (p. 12), o que talvez explique por que tais vocalizações são responsáveis pelo caráter demoníaco e/ou monstruoso associado ao metal extremo. Essa percepção do demoníaco no metal extremo é apontada por Khalil (2018) como um traço do imaginário Ocidental que costuma associar essa qualidade de voz a algo sobrenatural e maligno, o que pode ser visto, por exemplo, no cinema e na sua reprodução do diabo (ou do "monstro") como um ser de voz gutural (grave ou aguda).

Em livro dedicado ao metal extremo, com foco no *death metal*, Michelle Phillipov (2012) destaca que a evolução das vozes "quase líricas" do *heavy metal* tradicional para o gutural ocorreu como uma forma de atingir "timbres vocais mais pesados e intensos", produzindo "sons que são precariamente reconhecíveis como linguagem" (2012, p. 76). A autora aponta ainda que houve um abandono gradual da melodia e da clareza das vozes visando transgredir as convenções da música popular mais comercial. Além disso, a autora traz o conceito de *voice music*, que Richard Middleton descreveu em *Studying Popular Music* (1990) como aquela música que é feita para que a voz se sobressaia do restante do instrumental, conduza a melodia da canção e "represente a personalidade individual do cantor" (PHILLIPOV, 2012, p. 76) e, por isso, dialogue diretamente com o público.

Essa percepção de que a voz do artista esteja, de alguma forma, conectada às suas próprias emoções, bem como às emoções da audiência, tem a ver com aquilo que Gilbert e Pearson (1999) chamam de "fonologocentrismo", ideologia que explica a posição privilegiada da voz (de *phono*, que significa "som" ou "voz") e da linguagem (o *logos*) na cultura ocidental, com reflexos na música popular. Contudo, a voz distorcida e muitas vezes ininteligível do metal extremo desafia tal concepção e transfere o sentido da escuta não mais para as vozes que veiculam mensagens claras e as emoções do cantor, mas para sua materialidade áspera, que "interrompe ou excede o sentido" (PHILLIPOV, 2021, p. 79). Dessa forma, por meio de urros guturais e agudos estridentes, o metal extremo torna obsoleta a função expressiva da voz, fundindo "ruídos vocais com os sons dos instrumentos para criar blocos de som semimaquínicos e semi-humanos"⁵³ (BOGUE, 2004, p. 107).

O som que sai dessa voz extrema é geralmente percussivo e busca, muito antes de comunicar emoções claras, aumentar a sensação de brutalidade e transgressão que a música provoca tanto nos ouvintes quanto nos músicos. Por outro lado, na canção popular, de caráter fonologocêntrico, a voz costuma conduzir o ouvinte na narrativa musical e é a identificação desse ouvinte com essa voz que poderá (ou não) criar um sentido para aquela canção. É como se a voz que canta na música precisasse falar diretamente com o seu ouvinte, que assim se sentiria incluído nessa relação que este estabelece com o artista. Porém, em um contexto sonoro caótico e barulhento, associado a uma voz em que a linguagem inteligível é praticamente destruída pela distorção e no qual as letras não podem ser entendidas nem mesmo com um encarte nas mãos, tal busca pela identificação com o artista tem que se dar numa outra esfera, que se situa para além dessa lógica mediada pelo sentido e se desloca para outros tipos de prazer auditivo, segundo afirma Phillipov (2012, p. 77-81). No caso específico do metal extremo, esse prazer auditivo parece estar conectado exatamente a essa ininteligibilidade, que se conecta à intensidade emocional brutal que as vozes guturais evocam.

Essa constatação acerca da dificuldade de compreensão do metal extremo apenas pelo aspecto lógico e racional das letras de suas canções, de certa forma, nos obriga a refletir sobre a voz e o som como maneiras de perceber e entender o mundo e, por isso, faz-se necessário um breve parêntese na descrição da voz no metal extremo para que se possa compreender melhor a forma como esta vem sendo tratada no campo do conhecimento. Em obra intitulada *Listening*, Jean-Luc Nancy (2007) investiga as razões pelas quais a filosofia do Ocidente deixou de *ouvir*

⁵³ Tradução minha para: (...) "fusing vocal noises with the instrumental sounds [to] create semi-human, semi-machine, blocks of sound" (BOGUE, 2004, p. 107).

o mundo, o que fez com que esta tivesse, desde sua origem na Grécia, preferido pensar a realidade a partir do sentido da visão a escutá-la. Segundo Nancy, há uma maior correspondência entre a visão e aquilo que é captado por ela e transformado em conceito pela linguagem, ou seja, há um maior "isomorfismo entre o visual e o conceitual, ainda que somente em virtude do fato de que a *morphe*, a forma implicada na ideia de 'isomorfismo', é imediatamente pensada e compreendida no plano visual", ao passo que "o sonoro, por outro lado, ultrapassa a forma" (2007, p. 2)⁵⁴.

Outro pensador que segue uma linha de raciocínio semelhante é Jacques Attali, que, em *Noise: The Political Economy of Music* (2017), introduz o seu primeiro capítulo sobre a escuta afirmando que, "por vinte e cinco séculos, o saber do Ocidente tentou olhar para o mundo", mas não percebeu que "o mundo não é para ser contemplado. Ele é para ser ouvido. Ele não é legível, mas audível" (2017, p. 3)⁵⁵. Em outras palavras, o que ambos colocam é que a concepção de mundo desenvolvida no Ocidente foi erigida com base na visão, enquanto a percepção auditiva foi deixada de lado em virtude da própria constituição fugidia do som.

Em longo tratado sobre a voz, *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal*, Adriana Cavarero (2011) aborda essa questão da centralidade do *logos* (no sentido básico de "linguagem") no Ocidente, fenômeno que, ao desprezar a unicidade de quem produz a voz, com suas características singulares, levou ao que ela se refere como a "surdez da filosofia". Segundo Cavarero, embora a tradição filosófica tenha se esforçado para torná-la insignificante diante da pretensão à universalidade que a disciplina enseja, essa "unicidade da voz é um dado indiscutível da experiência, tecnologicamente provado pelas máquinas digitais que traçam seu espectro" (2011, p. 23). Tal esforço para obnubilar a singularidade vocal em favor de uma voz geral e abstrata pode ser percebido, conforme pontua Cavarero (2011), em Platão e sua atitude hostil em relação a Homero e à poesia, área de atuação da palavra "na qual a soberania da linguagem se rende à soberania da voz" (p. 25). Acrescenta a autora que:

É a voz, com seus ritmos sonoros, que organiza as palavras do canto épico. O semântico, ainda não submetido às leis congelantes da escritura, dobra-se à musicalidade do vocálico. Preferido pela épica, mas operante na poesia em geral, o âmbito dos sons crucialmente acaba se revelando como o lado musical

⁵⁴ Tradução minha para: "(...) isomorphism between the visual and the conceptual, even if only by virtue of the fact that the *morphe*, the 'form' implied by the idea of 'isomorphism', is immediately thought and grasped on the visual plane. The sonorous, on the other hand, outweighs form (NANCY, 2007, p. 2).

⁵⁵ Tradução minha para: "For twenty-five centuries, Western knowledge has tried to look upon the world. It has failed to understand that the world is not for beholding. It is for hearing. It is not legible, but audible" (ATTALI, 2017, p. 3).

da linguagem que solicita a área corpórea do prazer (CAVARERO, 2011, p. 25).

Essa perceptível relação da poesia com o prazer vocálico revela, nessa esfera acústica, a existência de uma "componente pulsional" que precede a esfera semântica da palavra e, de certa forma, coloca em risco a estabilidade dos "códigos disciplinadores da linguagem", bem como a racionalidade que configura a lógica das palavras. Em outras palavras, o som da voz em si, despojado de suas intenções semânticas, deixa à mostra um corpo único feito de carne (CAVARERO, 2011, p. 27) e, por isso mesmo, nessa concepção logocêntrica do mundo, se busca ver a voz, em sua singularidade, como um resto que excede a própria palavra, como se sua materialidade nada significasse. Nesse sentido, diz ainda a autora que:

(...) a palavra se torna para a voz, desse modo, uma linha divisória capaz de produzir a drástica alternativa entre um papel acessório de vocalização dos significados mentais e a condução a um reino extraverbal de emissões insensatas, perigosamente corpóreas e ainda sedutoras e próximas da animalidade (CAVARERO, 2011, p. 28).

Ainda que o estudo de Khalil (2018) sobre a voz "demoníaca" do metal extremo tenha focado muito mais nessa "voz geral", marcada pelo uso do registro gutural, do que nas especificidades de cada um dos cantores analisados em sua pesquisa, este corrobora a ideia de Cavarero (2011) de que esses resquícios sonoros da voz revelam uma proximidade com a animalidade que representam uma ameaça à estabilidade racional do humano. Como as letras (ou seja, o *logos*, a semântica da canção) no metal extremo costumam ter sua inteligibilidade comprometida pela distorção e profundidade das vozes, em sua materialidade pré-semântica, essa proximidade com o animal se torna ainda mais evidente.

Essa animalização do humano também o aproxima do demoníaco, de acordo com uma certa tradição que vem da Antiguidade Clássica e da religião cristã, que atribui características animais à figura do diabo, criando o estereótipo de um ser monstruoso que combina aspectos humanos com chifre e rabo (KHALIL, 2018, p. 99), dessa forma se contrapondo à ideia de semelhança que existiria entre Deus e os homens. Afinal, na Bíblia Sagrada, a capacidade de dominar as demais espécies foi atribuída aos humanos por meio da razão que lhe foi concedida pelo poder divino⁵⁶.

⁵⁶ "Então Deus disse: 'Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele domine os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra' (Gn 1, 26)

A esse monstro maligno foi associada também a ideia de pecado, especialmente aquele ligado ao abuso exacerbado da sexualidade, comportamento típico da irracionalidade animal. No *Dicionário Infernal* (2019), obra publicada no século XIX por Collin De Plancy que compila diversas lendas e crenças a respeito de demônios, monstros e duendes que habitavam o imaginário popular, é possível ver algumas imagens que comprovam tal associação:

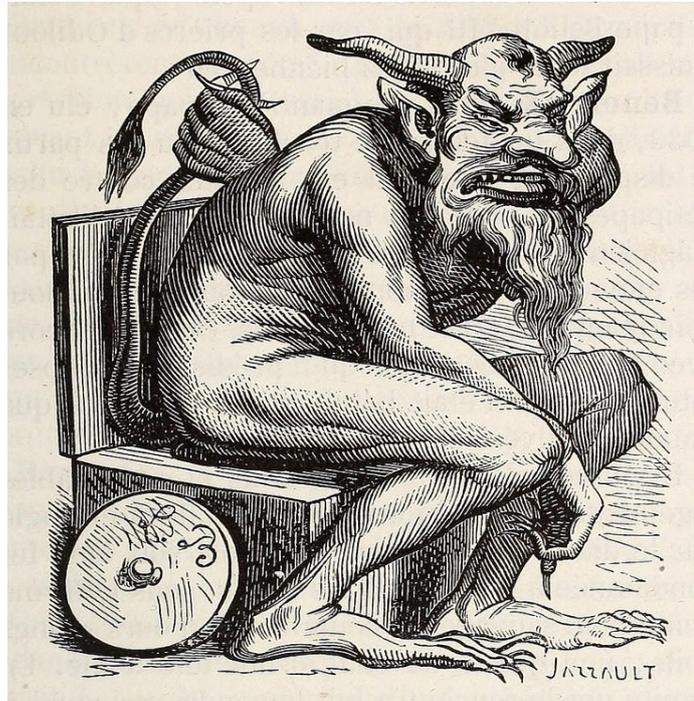


Fig. 1: Belphegor (1863)⁵⁷.



Fig. 2: Asmodeus (1863)⁵⁸.

⁵⁷Fonte: <https://brewminate.com/wp-content/uploads/2017/10/103017-42-Jacques-Collin-de-Plancy.jpg>.

⁵⁸Fonte: <https://brewminate.com/wp-content/uploads/2017/10/103017-43-Jacques-Collin-de-Plancy.jpg>.

A Figura 1 exibe uma concepção imagética sobre o diabo Belfegor, que na demonologia é um dos sete príncipes do inferno e representante do pecado da preguiça. É representado com feições animais, além de chifre, caninos proeminentes, rabo de dragão e pés e mãos monstruosas, com dedos compridos que terminam em unhas afiadas e ameaçadoras. A Figura 2 representa o demônio Asmodeus, o segundo na hierarquia do inferno, associado ao pecado da luxúria e que teria 3 cabeças – uma de touro, outra de carneiro e uma cabeça humana, daquele que, segundo fontes bíblicas, seria o "rei esquecido de Sodoma". Além dessas figuras, diversas representações de diabos com partes do corpo animalizadas foram responsáveis por essa associação do mal com algo que não é humano e que, portanto, ficaria aquém da ordem racional que o difere do animal.

É essa mesma animalidade que vai emprestar sua voz ao demônio, voz cuja expressão e materialidade são representadas pelo rugido ameaçador de feras como os leões ou os dragões, especialmente associado ao Apocalipse bíblico. Assim, a voz áspera empregada no metal extremo comporta em si, em sua camada pré-semântica e material, tanto o demônio quanto o animal, carregando consigo, em consequência, a irracionalidade e a propensão ao mal. Como diz Khalil (2018), "na Bíblia, a animalização associa-se, algumas vezes, à expressão sonora do demoníaco" (p. 100), acrescentando que também no satanismo moderno o demônio está associado a essas forças da natureza, porém, não da forma negativa como sustentava a religião cristã e, por isso mesmo, sua existência é deslocada do plano espiritual para o plano carnal.

Assim, pode-se dizer que o metal extremo, ao recorrer a uma voz demoníaca e animalizada, vai ao encontro da "garganta de carne" enfatizada por Cavarero (2011), produzindo, antes do *logos* – ou seja, aquilo que distingue o homem dos animais – um som que vem "de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos" (2011, p. 18). Interessante notar que o termo usado para a voz mais usual do metal extremo seja "voz gutural", que, segundo Khalil (2018) é um termo impreciso, mas cuja origem remete a raiz latina *guttur*, que quer dizer "garganta", em alusão a esse corpo que ruge sons inarticulados feito um animal. Em outras palavras, antes de expressar aquilo que os gregos chamavam de *phoné semantiké*, isto é, a "voz significante", o metal extremo traz à tona a voz desprovida de significado do animal, que é mero "signo da dor e do prazer, é grito ou lamento", aproveitando em sua música aquilo que a autora chama de "resíduo insignificante", ou "um excesso inquietante" que aproxima o homem da animalidade (CAVARERO, 2011, p. 51).

Embora essa voz distorcida não seja destacada da massa sonora que forma o metal extremo, considerando a equalização de volumes entre instrumentos e voz nas gravações e apresentações ao vivo, ainda assim, ela é fonte de possíveis afetos, sentidos e intenções que não podem ser ignorados na escuta. Essa expressão vocal mais áspera não é exclusividade do metal extremo, podendo ser percebida em gêneros como o *blues* ou *jazz*, por exemplo, quando cantores como Joe Cocker ou Louis Armstrong se valem de uma voz rouca para comunicar uma sensação de sofrimento e melancolia. Porém, no metal extremo, essa aspereza é potencializada e usada de forma constante, com raras variações de tom ou melodia, produzindo muito mais um tom de ameaça e raiva do que de tristeza e dor. Conforme afirma Khalil (2018), "a voz áspera (*harsh voice*) (...) é habitualmente interpretada como índice de agressividade, dominação e autoritarismo na cultura ocidental" (p. 68).

Dessa forma, pode-se dizer que, mesmo que o metal extremo dispensasse o uso de letras em suas músicas, ainda assim seria possível perceber esse efeito de agressividade e potência que emana das vozes ásperas em uso no gênero. Tal ideia vai ao encontro do que Hans Gumbrecht afirma em *Atmosphere, Mood, Stimmung* (2012), quando analisa a voz de Janis Joplin na canção *Me and Bobby McGee* e afirma que, independentemente das palavras e imagens evocadas pela música, mesmo uma pessoa que não entenda a língua inglesa seria capaz de captar o drama ali exposto. Na visão do autor, é a forma como Janis Joplin usa a sua voz que, combinada à instrumentação, fornece indícios para o ouvinte do que se passa na canção. Em suas palavras, as modulações e metamorfoses da cantora colocam a compreensão das palavras em segundo plano (2012, p. 98).

Antes de finalizar esta seção, é importante que se ressalte que tipo de voz os grupos que serão analisados minuciosamente no último capítulo usam nas músicas escolhidas como *corpus*:

1. Celtic Frost – *Sorrows of the Moon*: sob a influência do *rock* gótico, conforme já dito (KHAN-HARRIS, 2007), a banda inovou no aspecto das vozes, trazendo, em vez dos guturais que marcaram seus primeiros lançamentos, uma voz que se assemelha a um gemido lúgubre e sombrio (WAGNER, 2010) e, embora soe mais limpa, isso não se reflete na melhor compreensão da letra.

2. Celtic Frost – *Tristesses de la Lune*: esta é a composição mais singular da pesquisa e, portanto, apresenta também uma vocalização bem distinta. Assim, a voz é falada e feita por uma mulher, que em francês declama o poema de Baudelaire. Apenas na parte instrumental, que aqui equivale a uma espécie de refrão, surge uma voz masculina, que acompanha o instrumental como um coro. Tal forma de cantar e compor seria muito explorada anos depois

pelas bandas de *doom metal*, que adicionaram vozes femininas operísticas e instrumentos clássicos ao metal extremo.

3. Rotting Christ – *The Raven*: esta versão conta com duas vozes, uma mais gutural, a cargo do vocalista da banda, Sakis Tolis, que canta os trechos de sua própria autoria inseridos na música, e outra mais limpa, masculina e grave, gravada por Stelios Stelle, que declama as partes do poema de Poe com um registro empostado e tom solene.

4. Rotting Christ – *Les Litanies de Satan*: nesta faixa, cantada em francês, a banda conta com a participação do vocalista Vorph, da banda suíça Samael, que traz uma voz áspera e profunda, às vezes sussurrada, e é entremeada pela voz de Sakis Tolis, que, além de colaborar para os coros, acrescenta também seus guturais e longos gritos nas partes mais rápidas da música, reiteradas a cada intervalo entre as estrofes do poema.

Em linhas gerais, o que se buscou nesta seção foi exatamente mostrar que há, nesse emprego de vozes ásperas, a busca pela transgressão de um elemento básico da comunicação, ou seja, a inteligibilidade daquilo que se diz, e de uma convenção musical, no sentido em que estas rompem com a noção de melodia e clareza em prol do caos sonoro do metal extremo.

Na próxima seção, se procurará observar como esses índices de agressividade podem ser observados também no nível semântico e se as letras do metal extremo podem acrescentar mais uma camada de transgressão ao gênero, bem como a sua sonoridade. Dessa forma, o objetivo do próximo capítulo é ver em que medida essa materialidade se realiza também no plano temático (conteúdo) e sonoro (forma) e contribui para a conexão do metal extremo com uma certa tradição "maldita" da arte, principalmente a literatura.

4 CONTEÚDO E FORMA – FANTASMAGORIA E RUÍDO

Neste capítulo, serão analisados dois elementos constitutivos desse recorte de metal extremo aqui representado por Celtic Frost e Rotting Christ, a saber, o gótico e as operações radicais das vanguardas do início do século XX, as quais mostram o caráter interartístico do gênero.

4.1 O GÓTICO E O METAL EXTREMO

Defendemos, contudo, que a poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico: trata-se de um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias (FRANÇA, 2017, p. 2492).

The postmodern, one might suggest, is the site of a certain ‘haunting’, and in this sense can never free itself from the ghosts of the past (PUNTER, 2004, p. 53).

Gothic appears and reappears in times of cultural crisis, interrogating the spectral revenants haunting each era and society (ELFEREN, 2012, p. 14).

The gothic is a transforming agent for other codes: the uncanny ... is not one code, but a kind of gap between codes, a point at which representation itself appears to fail, displace, or diffuse itself (SAGE; LLOYD-SMITH, 1997, p. 2).

Até aqui, foi possível perceber como os instrumentos e a voz são utilizados no metal extremo e de que forma a agressividade com que estes são manipulados indica a presença de uma atmosfera caótica e maligna no gênero, marcada pela distorção sonora das guitarras, pelo peso da bateria e por vozes demoníacas. Esse quadro é complementado pela combinação de temática e estética igualmente transgressivas, que se manifesta de forma clara nas letras das bandas e nas capas de seus registros sonoros, sejam eles realizados em suporte físico ou virtual. Se, no aspecto musical, o metal extremo guarda pouca semelhança com formas musicais consagradas, como a música erudita e a música popular, no plano estético e lírico, é possível traçar uma linha que conecta o estilo a outras formas de expressão artísticas de tempos mais remotos.

No caso específico desta pesquisa, parto do pressuposto de que uma das pontas que une o metal extremo a linguagens artísticas de outros tempos é o gótico, relação que tentarei explicar neste capítulo, conforme segue. Convém lembrar, entretanto, que o gótico aqui será tratado, conforme exposto no início desta tese, não como um *gênero* restrito à Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, mas como um *modo* de fazer a ficção que tem atravessado a história da arte nos últimos 300 anos, ressurgindo sempre como "porta-voz das ansiedades, dos medos e das sombras que são inerentes à humanidade (SERRAVALLE DE SÁ, 2019, p. 9) e, principalmente, como retorno daquilo que é recalcado pela racionalidade triunfal que se instalou no Ocidente após o Iluminismo (ROSSI *et al.*, 2018, p. 6). Assim, seguindo essa chave de leitura do gótico, se procurará pensar o metal extremo a partir desse diálogo com o passado pelas lentes do sombrio, do horror, do mal e da transgressão da nossa matriz racional.

4.1.1 Aproximações temáticas

Em estudo de 2016, intitulado *Sound, Symbol, Sociality – The Aesthetic Experience of Extreme Metal Music*, Matthew Unger traz alguns indícios dessa conexão com o passado ao afirmar que o metal extremo seria herdeiro "de uma longa tradição de arte que articula a nossa experiência do horror, o sublime e o grotesco, bem como nosso fascínio pelo horror e a transgressão"⁵⁹ (2016, p. 2). Segundo Unger, essa conexão do metal extremo com o grotesco forneceria a possibilidade de articular a experiência simbólica do humano com aquilo que ele chama de "mancha" (ou *defilement*, a impureza que pode infectar a nossa inocência de fora para dentro e, por isso mesmo, nos causa horror), conceito que ele toma emprestado de Paul Ricoeur e que está intimamente ligado à religião e à metafísica, pois é em torno desse símbolo que "a maior parte dos músicos de metal extremo tomam suas decisões estéticas" (2016, p. 4), como se buscassem exatamente esse contato com o impuro.

Ainda nessa linha de raciocínio, Unger (2016) afirma que "a arte grotesca utiliza o simbolismo da mancha para evocar o senso de desorientação e transgredir as normas sociais" (p. 4), além de tornar mais visível "a face oculta dos nossos medos, frustrações e preocupações existenciais mais profundas"⁶⁰. Em outras palavras, o que Unger tenta provar é que o metal

⁵⁹ Tradução minha para: "(...) heirs to a long tradition of art that articulates our experience of horror, the sublime and the grotesque as well as our fascination with horror and transgression" (UNGER, 2016, p. 2)

⁶⁰ Tradução minha para: "(...) grotesque art utilizes the symbolism of defilement in order to evoke the sense of disorientation and to transgress social norms", e "the hidden face of our deepest fears, frustrations and existential concerns" (UNGER, 2016, pp. 4-5).

extremo escancara aos olhos da sociedade aquilo que esta visa reprimir ou esconder, ou seja, o mal que contamina a pureza do humano, que deveria agir à imagem e semelhança de Deus. Assim, Unger (2016) permite compreender que há uma linhagem na arte com a qual o metal extremo se conecta por meio do desvelamento dessa estrutura repressiva. Em suas próprias palavras:

No metal extremo, e especialmente na forma como este combina a arte grotesca com uma experiência de transgressão, nós vemos os efeitos residuais dessa estrutura reprimida da mancha. Neste sentido, e na maneira como ele provoca uma experiência de indeterminação e desorientação no público, o metal extremo possivelmente evoca vozes distantes do passado (UNGER, 2016, p. 5)⁶¹.

Embora a categoria do grotesco não seja o foco desta pesquisa, a afirmação de Unger acima é de grande valia também para o presente estudo por apontar para direções coincidentes com a linha de pensamento aqui adotada. Uma das questões que a citação coloca é a relação do metal extremo com outros artistas (as "vozes distantes do passado"), com os quais o gênero se conecta por meio da "desorientação" e "indeterminação", elementos que também se encontram presentes no gótico e foram plenamente desenvolvidos pela literatura desse período.

Em *Modern Gothic: A Reader* (1996), Victor Sage e Allan Lloyd-Smith corroboram a ideia de que o conceito de gótico atravessa a barreira temporal e o aproximam da pós-modernidade, abordando a indeterminação como uma necessidade desse tipo de narrativa por proporcionar "as possibilidades essenciais de mistério e suspense", bem como "uma necessidade epistemológica envolvida na reação proto-romântica contra o classicismo e o Iluminismo"⁶² (LLOYD-SMITH & SAGE, 1996, p. 6). Segundo os autores, ainda, tanto o gótico quanto a pós-modernidade sofreram o abalo da desconstrução do *self*, além de refletirem a ausência das certezas da religião ou da ciência. De forma semelhante, Smith e Hughes (2003) admitem que o gótico desafia a visão de mundo ordenado do Iluminismo ao explorar os sentimentos, desejos e paixões e celebrar o irracional, os proscritos e aqueles que eram social e culturalmente carentes.

⁶¹ Tradução minha para: "In extreme metal, and especially in the way it combines grotesque art with an experience of transgression, we see the residual effects of this repressed structure of defilement. In this sense, and in the manner in which it provokes an experience of indeterminacy and disorientation in the audience, extreme metal possibly evokes distant voices from the past" (UNGER, 2016, p. 5).

⁶² Tradução minha para: "(...) indeterminism is a narrative necessity [in the gothic], providing the essential possibilities of mystery and suspense" e "an epistemological necessity involved in the proto-romantic reaction against classicism and the Enlightenment" (LLOYD; SAGE, 1996, p. 6).

Essa relação que o metal extremo mantém com o passado, mencionada por Unger (2016), de certa forma, vai ao encontro do que Monteiro de Barros (2020) diz sobre o gótico e sua imbricação com a História. Segundo o autor, o gótico literário opta em suas narrativas por lugares ao mesmo tempo majestosos e arruinados, combinando aristocracia e ruína num cenário de fantasmagoria. Nesse sentido, no gótico, a História com seu "peso assombroso", como diria Punter (2012), estaria sempre prestes a retornar e aterrorizar a modernidade, seja na forma de fantasmas ou de ruínas que pudessem ameaçar a estabilidade da razão Iluminista. Assim, o gótico literário busca no passado os elementos para construir sua narrativa, que muitas vezes é contada por meio de um velho manuscrito apócrifo cuja veracidade é dúbia, o que permite falsificar a verdade ou questionar a realidade e, conseqüentemente, promove um esvaziamento do sentido e da razão.

No caso do metal extremo, a alusão a imagens fantasmagóricas de ruínas, além do resgate constante de elementos do passado, como antigos livros sobre lendas e mitos greco-romanos, histórias medievais, temas pagãos de um mundo pré-cristão – assim como a tradução de textos de autores de séculos anteriores – entre outros, mostra o quanto o gênero é marcado por esse peso assombroso da História. Ao buscarem na poesia dos séculos XVIII e XIX para suas canções, as bandas fazem com que as "distantes vozes do passado" "falem" por meio de suas composições, como diz Unger (2016) na citação acima.

Em seu estudo sobre o *heavy metal*, Deena Weistein (2000) dividia a temática do gênero em duas correntes principais: uma dionisíaca, ligada à sexualidade e aos prazeres proibidos pela sociedade, e outra associada ao caos, em que se destacariam temas como a violência, a destruição, o diabólico e a guerra, geralmente apresentados como forma de rebelião contra a tradição cristã do Ocidente. Incluem-se nessa categoria as imagens de monstros, o grotesco, o desastre, a loucura e a desordem, temática que explicaria a conexão do metal com a literatura, especialmente as histórias de horror góticas (WEINSTEIN, 2000, p. 39-40). A autora destaca ainda que a noite, com seus mistérios e prazeres, seria o elemento que uniria os aspectos dionisíacos e caóticos do metal, que não à toa é o cenário no qual se desenrolam três das quatro canções a serem analisadas nesta pesquisa.

Rubio (2012), por sua vez, faz uma descrição ainda mais minuciosa sobre os assuntos que compõem o universo temático do metal extremo, destacando a forte presença do satanismo/anticristianismo e, como consequência, a glorificação do mal, por meio da exposição do crime – com ênfase nos *serial killers* – e da morte, muitas vezes em sua visão mais realista possível, com a descrição detalhada de corpos mutilados, com as vísceras abertas e sangue em

profusão. Por outro lado, outra temática fortemente associada ao metal extremo é a concepção de um futuro assustador e angustiante, com um mundo arruinado pelo homem e sua ciência. Esse pessimismo traz à tona temas ligados ao suicídio, ao desespero e à falta de sentido de existência terrena, bem como a busca por universos paralelos, o que leva o metal extremo ao encontro de "tendências artísticas que nascem no final do século XVIII, se tornam mais densas no século XIX e têm seu canto do cisne no princípio do século"⁶³ (RUBIO, 2011, p. 367).

Porém, ao contrário de Rubio, nesta pesquisa entendo que essas tendências artísticas, notadamente o gótico, não deixaram de existir e ainda persistem na cultura, considerando sua conexão evidente com o conjunto estético abraçado pelo metal extremo. Júlio França (2019), em artigo publicado sob o título de *Edgar Allan Poe: fundador da "tradição" gótica*, afirma o seguinte:

Proponho que entendamos o Gótico como uma tradição artística moderna que, ao investir na produção de prazeres estéticos negativos, como o sublime terrível, o grotesco e o *art horror*, codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de representar o mal, ao figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade (FRANÇA, 2019, p. 41).

De forma muito semelhante, Monteiro de Barros (2020), ao analisar o romance *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, toma o gótico não como um gênero restrito à Inglaterra vitoriana, mas como um passado persistente e incômodo que retorna na modernidade:

(...) o Gótico se constitui como uma poética da modernidade, uma face sombria do moderno, assim como o Barroco, o Maneirismo, e o próprio Romantismo. Mas o Gótico parece acompanhar o estágio da modernidade no qual ainda vivemos no século XXI, pois, de fato, esses pouco mais de 250 anos da publicação de *O castelo de Otranto* coincidem com 250 anos de modernidade urbana e industrial. Além disso, sendo "um gênero extraordinariamente flexível que tem se adaptado e florescido em uma variedade de países ao longo de alguns séculos" (MARSHALL, 2013, p. 3), o Gótico tem apresentado uma abrangência que transcende fronteiras de tempo e de espaço. (BARROS, 2020, p. 275)

Assim, pode-se afirmar que o arcabouço imaginário do gótico ressurge na contemporaneidade por meio do metal extremo, cuja relação com a história se dá pela recriação e ressignificação dos textos de Edgar Allan Poe e Baudelaire em suas traduções. De certa forma, as impressões negativas dos poetas acerca do mundo são restabelecidas no som obscuro e

⁶³ Tradução minha para: "(...) tendencias artísticas que nacen a finales del siglo XVIII, se condensan en el siglo XIX y tienen su canto de cisne a principios del XX (...)" (RUBIO, 2011, p. 367).

transgressivo produzido pelas bandas extremas, desafiando a racionalidade do mundo pós-moderno. O mais interessante é que, neste caso específico, o passado que retorna e assombra é o próprio gótico, por meio de sua literatura, que se renova na ambiência sonora caótica do metal extremo, como se esta desempenhasse um papel semelhante ao *locus horribilis* que, nas narrativas góticas, abriga as fantasmagorias do passado. Contudo, se na literatura gótica, esse "lugar do horror" era representado pelos velhos castelos de ermas áreas rurais, avançando para o poluído e populoso ambiente urbano em fins do século XIX e início do século XX, na contemporaneidade, a própria ambiência sonora inescapável do metal extremo se transforma em *locus horribilis* ideal para manifestar os aspectos sombrios e ameaçadores da sociedade atual.

Nesse sentido, vale retomar também outra questão importante que se destaca na citação de Unger (2016), quando este estabelece a transgressão como elemento central da experiência que o metal extremo propicia ao seu ouvinte na sua conexão com o grotesco. Desde o início, esta pesquisa tem perseguido o conceito por entender que a pulsão que move o metal extremo é a transgressão, no sentido que lhe atribuiu Kahn-Harris (2007), quando afirma que o gênero é musical, corporal e discursivamente transgressivo. Segundo Kahn Harris (2007), a ideia de transgressão, que ele constrói a partir de Bataille e Foucault, implica sempre uma tentativa de testar os limites e cruzar as fronteiras da experiência humana e, por isso mesmo, é marcada pelo excesso (p. 29-30), pelo transbordamento do socialmente aceitável em direção ao abjeto, aquilo que ao mesmo tempo nos causa pavor e fascínio.

Essa mesma ideia do excesso está presente também na concepção de Botting (2005) a respeito do gótico, o qual define o gótico como uma "escrita do excesso", que seguiu acompanhando a modernidade e colocando em risco os seus valores humanistas, após ter assombrado a moral e a razão do século XVII e a decadência da Era Vitoriana. Mesmo com o avanço da visão de mundo secular no século XX, o gótico continuou sendo uma ameaça "associada com forças naturais e sobrenaturais, excessos e ilusões da imaginação, o mal religioso e humano, a transgressão social, a desintegração mental e a corrupção espiritual", que "continua a produzir emoções e significados ambivalentes em seus contos de trevas, desejo e poder"⁶⁴ (BOTTING, 2005, p. 1).

Como literatura esteticamente marcado pelos excessos da emoção e da imaginação, o gótico trouxe para o primeiro plano narrativas que desafiavam a compreensão e permitiam abrir

⁶⁴ Tradução minha para: "associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption" (...) "continue to produce ambivalent emotions and meanings in their tales of darkness, desire and power" (BOTTING, 2005, p. 1).

para o leitor um universo dominado por crimes, intrigas, traições e desejos carnis pecaminosos, o que levou alguns críticos a considerarem o gótico como moralmente perigoso, pois poderia influenciar a sociedade a praticar a depravação. Afinal de contas, embora tal universo produzisse terror, ao mesmo tempo, causava fascínio e prazer no público, que parecia se deleitar com histórias que "confundiam as definições de razão e moralidade" (BOTTING, 2005, p. 4), revelando a profunda ambiguidade do gótico. Em linha com essa concepção, Isabella van Elferen (2012), que estudou a música gótica contemporânea considerando também suas raízes literárias, afirma que "o trabalho do gótico é possibilitado pelo cruzamento das fronteiras, a exploração dos limites. O gótico está localizado em um perpétuo e autoperpetuado no-meio"⁶⁵ (p. 18). O metal extremo, por sua vez, também é esse gênero que está entre a música erudita, dada a reconhecida proficiência de alguns de seus músicos e compositores, além das conexões com a vanguarda – a serem apresentadas na próxima seção – e a música popular, considerando que sua origem híbrida no *heavy metal* e no *punk* tem evidentes raízes populares. Em artigo anterior, Botting (2000) afirma que o gótico, por não se adequar às convenções do neoclassicismo, era visto como um rótulo pejorativo que representava a falta de razão, moralidade e beleza dos costumes e crenças feudais (p. 3), o que também contribuiu para que a literatura gótica fosse vista com desconfiança pela intelectualidade e colocada à margem da cultura oficial do Iluminismo.

De forma muito semelhante, conforme já relatado no capítulo anterior, o metal extremo, por desafiar a noção de beleza e harmonia, bem como os valores morais vigentes, também foi incompreendido em vários países e duramente perseguido pelas autoridades em alguns momentos de sua história. Assim, a transgressão é uma das conexões mais claras do gótico com o metal extremo, pois como diz Unger (2016), ambas compõem essa linhagem que a transgressão desperta, sendo o metal extremo "um caso limítrofe para a compreensão e a experiência do mal na cultura popular na contemporaneidade"⁶⁶ (p. 5).

4.1.2 A estética visual extrema e o imaginário gótico

É importante abrir um parênteses para tecer alguns comentários acerca da estética visual do metal extremo, que mantém um diálogo claro com o imaginário gótico, ainda que não seja

⁶⁵ Tradução minha para: "the work of Gothic is enabled by the crossing of boundaries, the exploration of limist. Gothic is located in a perpetual and self-perpetuating in-between" (ELFEREN, 2012, p. 18).

⁶⁶ Tradução minha para: "(...) limit case for the contemporary understanding and experience of evil in popular culture" (UNGER, 2016, p. 5).

o foco principal desta pesquisa. Isso pode ser percebido principalmente nas capas de discos, que também são signos bem reconhecíveis do metal extremo, tanto pela presença de logotipos estilizados e de difícil leitura, quanto pelas suas cores escuras e imagens sombrias, fantasmagóricas, demoníacas ou violentas, tendo sido consideradas ofensivas à sociedade e à moral cristã em diversos momentos da história recente do gênero. Além disso, essas ilustrações abrem uma relação com as artes visuais e com a história, no sentido em que usam obras de outros artistas ou simulam imagens de livros arcaicos para as capas de seus registros.

A título de exemplo, seguem abaixo três imagens que retratam parte dessa estética. A primeira delas (Fig. 3) traz a capa da demo-tape *Satanas Tedeum*, da banda Rotting Christ, lançada em 1989 (PATTERSON; TOLIS, 2018) e elaborada pela própria banda. Contudo, a imagem principal é de uma antiga xilogravura criada por um artista desconhecido do século XVI e impressa pelo italiano Bernardino Stagnino em 1512 na *Opera del Divino Poeta*, de Dante Alighieri (Fig. 4). Nela, se vê a figura sinistra de Lúcifer devorando simultaneamente os traidores Judas Iscariotes, Brutus e Cassius. Essa imagem central foi sobreposta como colagem – procedimento caro às vanguardas do início do século XX, diga-se – a um desenho bastante simples com duas cruzes pretas, simbolizando a morte. Logo abaixo de Lúcifer, há um pentagrama invertido, símbolo associado à magia negra, mas também vinculado às religiões pagãs. No topo, em destaque, se encontra o logotipo da banda, com suas letras tipicamente distorcidas, qualidade que torna os nomes dos grupos praticamente ilegíveis para alguém que não os conheça previamente. De certa forma, tal característica também é coerente com o uso das vozes ásperas, cuja distorção por vezes compromete a compreensão da mensagem. Como a mensagem nem sempre pode ser compreendida pelo nome da banda ou pelas letras, talvez isso explique por que as capas dos lançamentos acabem gerando mais polêmica do que o conteúdo lírico em si. Assim, estão presentes, em uma só imagem, o mal, devidamente representado por Lúcifer e pelo pentagrama, a obscuridade e o medo, relacionados à morte e à escuridão exposta no desenho em preto e branco, bem como a fantasmagoria da História, evidente no uso de uma imagem de um passado remoto que ainda assombra o mundo contemporâneo e retorna como recalque (ou decalque?).



Fig. 3 (Fonte: Discogs).



Fig. 4 (Fonte: Biblioteca do Congresso dos EUA).

A Figura 5, por sua vez, é a capa do álbum *To Mega Therion* (1985), da banda Celtic Frost, e foi pintada em 1977 pelo artista plástico suíço H.R. Giger – famoso por ter criado algumas capas emblemáticas do *rock* e do metal extremo mundial (entre eles, Emerson, Lake & Palmer, Carcass, Danzig, Atrocity, Magma etc.), além de ser o responsável pela criação do monstro de *Alien – O Oitavo Passageiro* – o qual nomeou a tela como *Satan I*. A imagem é bastante provocativa do ponto de vista do universo cristão, por apresentar Satã, que segura Jesus Cristo com a mão direita, enquanto uma hóstia na mão esquerda parece pronta para ser atirada por um estilingue que mira o olho do espectador da figura. Satanás tem ainda três rabos, dos quais se desprendem duas serpentes-caveiras e um lagarto e, ao fundo, é possível ver o que parece ser um quarto rosto à espreita. Segundo o próprio artista, "um encontro profundo com a sombra (Satã) em forma de alma, tentação ou trevas é um pré-requisito para a abertura espiritual"⁶⁷ (2011). Aqui, novamente se encontram diversos elementos que compõem o

⁶⁷ Tradução minha para: "a profound encounter with the shadow (Satan) in the form of soul, temptation, or darkness is a prerequisite for a spiritual opening" (Narrative In Art, 2011).

imaginário gótico, como as cores escuras, a representação do mal e a crítica à moral cristã. Vale destacar o claro diálogo da banda com a pintura, o que confirma a concepção exposta no início desta pesquisa acerca das relações interartísticas do metal extremo.



Fig. 5: capa do álbum *To Mega Therion*, de Celtic Frost (Fonte: Discogs).

Por fim, para fechar este rápido parênteses acerca da estética visual do metal extremo e suas conexões com o gótico, vale observar a capa do álbum *The Return...* (1985), da banda Bathory (Fig. 6), e que é considerada uma das imagens icônicas da primeira geração do metal extremo. A capa é bastante minimalista, contendo apenas a foto do produtor Gunnar Silins com uma lua crescente ao centro, rodeada por nuvens carregadas, com o nome da banda no topo e o título do álbum na parte inferior escritos em letras góticas. Assim como nas capas anteriores, nesta também predominam os tons escuros, soturnos, e a atmosfera de mistério, que é aumentada pelas reticências após o sugestivo título, as quais não permitem saber o que está para retornar. Somente ao final do disco, a última faixa revela o que está efetivamente de volta: as trevas e o mal (*The return of the darkness and evil*). Além de todas as inequívocas características góticas, como a presença do mal e o retorno de algo que vem a aterrorizar o presente, é preciso destacar ainda presença da noite, não por acaso um dos elementos fortes da temática do *heavy metal*, segundo Weinstein (1991). Diz a autora que a "noite é um tempo de

perigo, obscuridade e mistério porque no escuro da noite as forças do caos são mais maiores. Mas também é a hora dos amantes e dos bacanais"⁶⁸ (p. 43), servindo como uma espécie de mediação entre as figuras de Dioniso e do Caos que dominam a temática do metal.

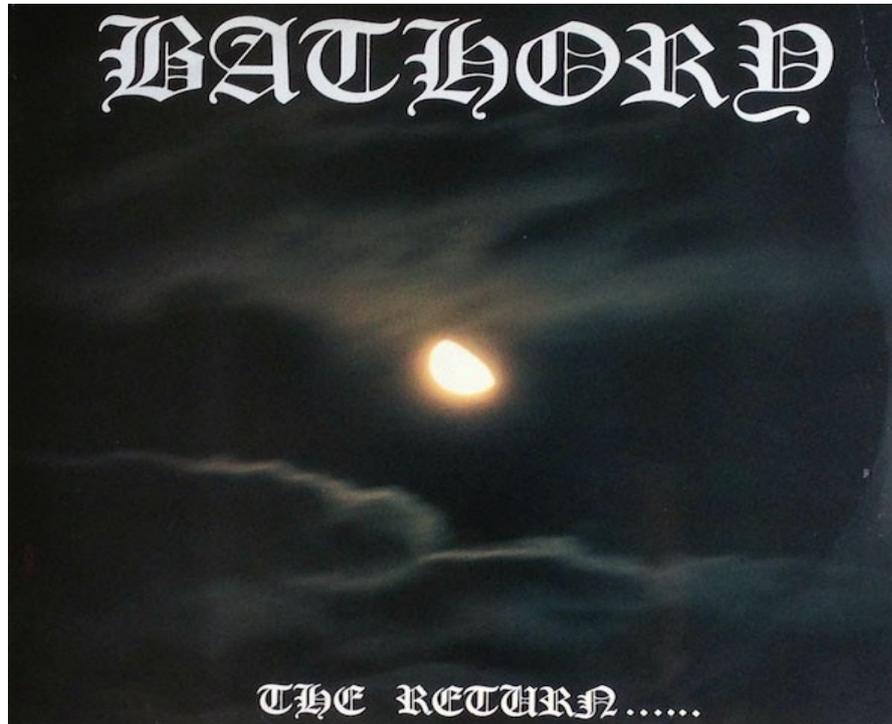


Fig. 6: capa do álbum *The Return.....*, de Bathory (Fonte: Discogs).

Dessa forma, além das semelhanças em termos de conteúdo lírico entre o metal extremo e a literatura gótica, fica evidente que tais convergências se dão também no plano visual e imaginário, como as ilustrações acima deixam claro. Como último elemento dessas aproximações, a próxima seção pretende investigar em que medida a poética de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire se relaciona com o universo do metal extremo, operando nessa linhagem da transgressão de que se falava na seção anterior.

4.1.3 Poe, Baudelaire e metal extremo: uma linhagem da ruptura

As relações entre Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, a literatura gótica e o metal extremo vão além do fato de ambos os poetas terem sido traduzidos pelas bandas ora analisadas,

⁶⁸ Tradução minha para: "Night is a time of danger, obscurity, and mistery because in the dark of the night the forces of chaos are strongest. But it is also the time for lovers and for bacchanalian revelry." (WEINSTEIN, 1991, p. 43)

ainda que determinadas polêmicas possam advir do estabelecimento de tais conexões. Em primeiro lugar, cumpre esclarecer que, embora a crítica literária tenha consolidado uma leitura mais abrangente da obra de ambos os escritores, que foge às definições rígidas de gênero literário dada a riqueza estética de suas obras, por outro lado, tanto Poe quanto Baudelaire guardam uma íntima relação com o gótico segundo parte da crítica, principalmente se for levada em consideração a concepção do gótico como o passado que insiste em assombrar a modernidade, como queria Monteiro de Barros (2020), ou como "um modo de representar o mal", conforme diz França (2019). Este, aliás, se refere ao escritor norte-americano como "fundador da tradição gótica", como visto algumas páginas atrás.

Em segundo lugar, tomando como verdadeira a concepção de Unger (2016) segundo a qual o metal extremo pertenceria a uma "linhagem histórica da transgressão"⁶⁹ (p. 42), é interessante analisar que, se Poe seria o fundador dessa tradição gótica, seria lícito afirmar também que Baudelaire, que traduziu e reverenciou a obra de Poe, vendo a sua própria escrita refletida nos textos do autor d'*O Corvo* (NESTROVSKI, 1986, p. 18), mantém viva essa mesma linhagem, até mesmo por uma certa aproximação temática e estética entre ambos (PHILLIPOV, 2004) e pelas afinidades subjetivas, conforme o próprio Baudelaire enfatizou em seus artigos e traduções sobre Poe e como a fortuna crítica de sua obra fartamente demonstra. Sobre essas relações entre os dois autores, Serravalle de Sá (2015) diz o seguinte:

Poe dá a Baudelaire um sistema de novos pensamentos: a compreensão do moderno, uma filosofia da composição, uma teoria do artificial, a importância do sobrenatural e da atitude mística na arte. Em troca, Baudelaire dá extensão aos pensamentos de Poe e coloca sua obra no futuro, pois são os seus prefácios que tiram Poe da obscuridade. Note-se aqui como o ato da tradução está no cerne dessa profícua relação literária (p. 15).

Além dessas equiparações conceituais entre o gótico e o metal extremo, alguns estudos mais recentes vão direto ao ponto, estabelecendo correlações diretas entre ambos, ainda que tenham sido concebidas em áreas distintas, ou seja, a literatura e a música, além de destacar a presença dos dois autores que interessam a esta pesquisa nessas conexões interartísticas. Um dos primeiros estudos que segue essa linha, intitulado *Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell*, de Bryan Bardine, foi escrito em 2009 e aponta para conexões temáticas claras entre a literatura gótica e o metal, embora seu texto se concentre nos grupos de *heavy metal* tradicional. Entre essas aproximações, o autor destaca que, já na origem do gênero, com

⁶⁹ Tradução minha para: "(...) historical lineage of transgression" (UNGER, 2016, p. 42).

os britânicos do Black Sabbath e sua canção autointitulada – faixa de abertura do seu primeiro álbum que praticamente inaugura o *heavy metal* – predominava a exploração do oculto nas letras, representado principalmente pela figura de Satã (BARDINE, 2009, p. 127). A atmosfera de horror tipicamente gótica dessa canção pode ser percebida também nos elementos sonoros extramusicais que a acompanham, quais sejam, o som de chuva e fortes trovoadas acompanhadas por um sino de igreja, que preparam o ouvinte para a entrada do *riff* de guitarra, com seu célebre e assombroso trítone, seguido pela voz fantasmagórica de Ozzy Osbourne. O cantor, sintomaticamente, deixa entrever um certo grau de terror e desorientação ao perguntar "o que é isso que está de pé diante de mim?/Uma figura de preto que aponta para mim (...)"⁷⁰. Seja uma alucinação ou um mero fruto da imaginação, o que nos interessa aqui é o questionamento da racionalidade moderna, elemento caro ao gótico, assim como a presença dos demônios e do medo.

Outra característica do gótico já abordada aqui é a chamada "vampirização da história", ou seja, a sua capacidade de trazer o passado de volta como fantasmagoria, corroborando os estudos de Punter (2012), França (2017) e Monteiro de Barros (2020). No metal, esse tema está representado pela recorrência a temas de um passado distante – com destaque para a Idade Média – geralmente recontando a história pelo ponto de vista dos povos bárbaros⁷¹, bem como pela recuperação de eventos históricos, como revoluções ou grandes batalhas. Além disso, como bem ressalta Weinstein (2000), uma das fontes de inspiração para o caos evocado pela estética metálica é a literatura, "especialmente as histórias de horror góticas de Edgar Allan Poe e a fantasia de H.P. Lovecraft e J.R.R. Tolkien" (p. 40), dando preferência aos temas que desafiam a razão. Esta também é uma forma de recuperar o passado que, ao trazer à tona histórias e lendas obscuras, proibidas ou imorais, retorna como recálque por meio da tradução que as bandas do gênero realizam a partir desses textos. Em outras palavras, pode-se afirmar que o metal toma a arte literária como uma alegoria da própria história, que permanece viva – e ganha sobrevida, inclusive – nas suas adaptações musicais.

A relação do metal com Edgar Allan Poe também é analisada por Carl Sederholm (2012) em *That Vexing Power of Perverseness: Approaching Heavy Metal Adaptations of Poe*, publicado em um estudo que interessa à presente pesquisa – *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture* (PERRY; SEDERHOLM, 2012) – exatamente por antecipar alguns elementos que farão parte da análise que será feita no último capítulo. Ao lançar mão da leitura do metal

⁷⁰ "What is this that stands before me?/Figure in black which points to me (...)", trecho inicial de *Black Sabbath*.

⁷¹ Vale ressaltar, como lembra Botting (2000), que o termo "gótico" tem sua origem nos godos, antigo povo europeu considerado bárbaro pelo Império Romano.

a partir das questões de poder e violência implicadas em sua essência agressiva/transgressiva, Sederholm (2012) destaca os estados mentais extremos, a perversidade e a morte presentes na ficção e na poesia de Poe e que serão devidamente explorados por grupos desse gênero. O pesquisador afirma que Poe é uma espécie de "figura matriz"⁷² para o *heavy metal*, no sentido em que o escritor norte-americano seria alguém cujo impacto sobre o gênero é tão abrangente que tudo, de alguma forma, acabaria retornando ao próprio autor. Assim, essa conexão de Poe com o metal, segundo Sederholm, é tão visceral que é preciso "entendê-la não apenas através de uma presença temática consistente mas também como um 'eco e repetição' consistente por toda a música em si"⁷³ (2012, p. 196).

Por fim, em sua análise de duas obras de Poe traduzidas pelos grupos Iron Maiden e Metal Church, Sederholm ressalta a importância de Poe na mudança do *locus horribilis* convencional das histórias de horror góticas, trazendo o assombro de casas em ruínas ou castelos cheios de corredores escuros para o labirinto da mente humana, recurso que será amplamente explorado pelo metal em suas várias vertentes. Contudo, em relação a esta pesquisa, o estudo de Sederholm (2012) se diferencia por focar apenas em grupos mais ligados ao *mainstream* do *heavy metal* tradicional, deixando de lado as manifestações mais extremas do metal.

Ainda assim, dado esse "impacto abrangente" da obra de Poe sobre a música pesada e obscura do metal, vários de seus poemas foram traduzidos por bandas de metal extremo ou serviram de inspiração para suas próprias criações baseadas na obra do autor. Dentre elas, pode-se citar, evidentemente, a canção a ser analisada aqui, *The Raven*, do Rotting Christ, registrada no disco sintomaticamente denominado *The Heretics*, além de *Alone*, gravada em 1997 pela banda norueguesa Arcturus, *Les Possedes*, da banda alemã Agathodaimon, gravada em 1999, no álbum com o sugestivo título de *Higher Art of Rebellion* ("A Arte Superior da Rebelião"), também baseada no poema *O Corvo*, bem como a versão de *Evening Star* gravada pela banda Ahab em 2012.

Em artigo voltado exclusivamente a apontar conexões entre a ficção gótica e o metal extremo – o *death metal*, para ser mais específico – intitulado *Metal and Gothic Literature: Examining the darker side of life (and death)*, Bardine (2015) apresenta uma longa lista de características presentes na literatura e que, de alguma forma, também são exploradas pelo metal extremo, com base numa pesquisa feita com estudiosos do gótico na Europa e América

⁷² "Matrix figure", conceito que John Orr (2009) aplica a Hitchcock e que Sederholm (2015) toma emprestado.

⁷³ Tradução minha para: "(...) understand not only through a consistent thematic presence but also as a consistent 'echo and repetition' throughout the music itself" (SEDERHOLM, 2012, p. 196).

do Norte, das quais destacam-se as seguintes: "(...) fantasias, desejos proibidos ou secretos (assassinato, incesto e outros piores), perdição, aberrações e doenças físicas e mentais, vingança, maldições, horror, terror, o sublime, superstição, o sobrenatural, o passado", entre outras. Embora essa pesquisa de Bardine (2015) siga uma metodologia bem específica que visa buscar a recorrência de determinados temas tipicamente góticos em três bandas extremas (Morbid Angel, Cannibal Corpse e Deicide), o estudo consegue mostrar essas conexões, ainda que não se preocupe em provar se essas correlações são intencionais ou não.

Além dessa influência de Poe sobre a estética do metal extremo, outras pesquisas mais recentes realizadas apontam para a relevância de Charles Baudelaire para entender as relações interartísticas do gênero com a literatura. As conexões entre os dois escritores são tão visíveis que alguns críticos se referem a Poe como precursor do Simbolismo/Decadentismo baudelaireano (WILSON, 1993, p. 17), assim como a proximidade estética do artista francês com o universo gótico de Poe o coloca em linha de continuidade com a literatura do poeta norte-americano, a qual Baudelaire se refere, no prefácio de sua tradução de *Contos de Imaginação e Mistério*, de Poe, como "literatura da decadência". Nesse mesmo prefácio, diz Baudelaire (2013) sobre Poe:

Mas eis o ponto mais importante: notaremos que esse autor, produto de um século orgulhoso de si mesmo, filho de uma nação mais orgulhosa de si mesma que qualquer outra, viu com clareza e afirmou impassivelmente a perversidade do homem. Há no homem, diz ele, uma força misteriosa que a filosofia moderna é incapaz de perceber; e, no entanto, sem essa força inominada, sem essa tendência primordial, várias ações humanas permanecerão inexplicadas, inexplicáveis. Essas ações não atraem senão porque são más, perigosas; elas têm a atração do redemoinho. Tal força primitiva, irresistível, é a Perversidade natural que faz com que o homem seja o tempo todo e ao mesmo tempo homicida e suicida, criminoso e carrasco; pois, ele acrescenta com sutileza notavelmente satânica, a impossibilidade de encontrar um motivo razoável para certas ações más e perigosas poderia nos levar a considerá-las como sugestão do Demônio se a experiência e a história não nos ensinassem que Deus costuma desestabilizar a ordem e negligenciar o castigo aos faltosos (2013, p. 9).

O que fica evidente nesse comentário feito por Baudelaire sobre Poe é que os aproximava exatamente essa forma de lidar com os aspectos perversos do humano, aquela porção irracional e incontrolável capaz de levar o homem ao encontro do crime e da barbárie e obrigá-lo a entrar em contato com o mal inexplicável que vem de dentro de si mesmo. Além disso, como lembra Nestrovski (1986), fascinava a Baudelaire o aspecto pessoal de Poe, cuja vida decadente foi transformada pelo poeta francês em "arquétipo do *poète maudit*, do artista

como indivíduo à margem da sociedade burguesa, excêntrico que se opõe ao coro dos contentes, complacentes e assalariados" (p. 18). Mais uma vez, o que une os poetas é também o que os une ao metal extremo, ou seja, a capacidade de transgredir a moral social e religiosa por meio do questionamento de seus valores fundamentais.

Assim, em estudo publicado em 2018⁷⁴, Abott e Ardrey, ao investigarem as possibilidades de transformar a poesia do autor francês em música, destacam o imaginário sinistro e obscuro de Baudelaire, além da presença constante do satanismo, elementos que refletiriam na forma como o metal extremo se apropriaria desse imaginário para fazê-lo soar também de maneira sinistra (p. 130). Afirmam as autoras que:

O uso de Baudelaire do termo "sinistro" é moldado pela sua interpretação do "le mal" como o lado obscuro porém sedutor da humanidade, que atualmente é amplamente interpretado como o lado "gótico" de um poeta que encontra a beleza em coisas que as outras pessoas consideram tenebrosas (ABBOTT; ARDREY, 2018, p. 130).

Da mesma forma que Poe, Baudelaire tem sido amplamente usado como fonte de inspiração para diversos músicos, desde Debussy (que também deixou incompletas duas obras contemplando a obra de Poe, segundo Nestrovski (1986)), até os advindos do metal extremo. Segundo Abbott e Ardrey (2018), os aspectos considerados góticos na poesia baudelaireana, assim como algumas características de sua personalidade – de forma muito semelhante ao interesse despertado pela vida de Poe em Baudelaire – têm sido determinantes para explicar também o interesse de muitas bandas de *rock* e metal em traduzir as canções do escritor francês. Assim nasceu o The Baudelaire Song Project, sítio virtual coordenado pelas autoras em que estas compilam todas as canções inspiradas pela obra do poeta, no qual são listadas cerca de 124 traduções de poemas por grupos de vários subgêneros do *heavy metal*. Destas, a grande maioria (82, cerca de 66% do total) foi feita por bandas de metal extremo, o que demonstra a afinidade entre o gênero e Baudelaire.

Além dessa pesquisa de Abbott e Ardrey (2018), outra pesquisa recente sobre o tema foi realizada por Camille Migeon-Lambert (2020), intitulada *Translations, Adaptations, Quotations from Baudelaire's Poetry into Metal Music: An Alchemy?*, partindo do ponto de vista de que a obra de Baudelaire pode ser considerada como "uma das fontes favoritas de

⁷⁴ ABBOTT, Helen; ARDREY, Caroline. "Mon gosier de métal parle toutes les langues": Translations and Transformations of Baudelaire in Black Metal Music. *L'Esprit Créateur*, vol. 58, number 1, Spring 2018, pp. 130-143.

intersemiose das letras de metal" (p. 221). Como essas duas últimas investigações trazem algumas análises dos processos tradutórios envolvendo o poeta e bandas de metal extremo, ambas serão devidamente retomadas na última parte desta pesquisa, quando forem feitas as análises do *corpus* proposto.

Por ora, o que se buscou neste capítulo foi mostrar as claras conexões entre o gótico, a poesia de Poe e Baudelaire e o metal extremo, relações que as análises finais certamente deverão aprofundar. Contudo, dada a inclinação dos poetas em questão a temas mais obscuros, como o crime, a loucura, a violência, o satanismo e o mal, sua aproximação com o metal extremo talvez seja até mais evidente – "até mesmo um clichê", como diriam Abbott e Ardrey (2018). Afinal, os discursos veiculados por bandas e poetas se equivalem em transgressão e, assim, sua expressão por meio de uma música igualmente transgressiva faz todo o sentido.

Porém, há uma outra ponta que é preciso conectar ao metal extremo para explicar o que há de mais "extremo" nesse gênero musical e que poderia tornar essas adaptações de Poe e Baudelaire ainda mais perturbadoras, conforme proposto ainda na Introdução desta pesquisa: de onde viria o ruído que acompanha essa forma musical e até que ponto essa característica serviria como elemento de transgressão? É isso que se buscará entender na próxima seção.

4.2 SOM, MÚSICA E RUÍDO – METAL EXTREMO E VANGUARDA

Western knowledge has tried to look upon the world. It has failed to understand that the world is not for beholding. It is for hearing. It is not legible, but audible (ATTALI, 2011, p. 30).

Quando comecei a pensar esta pesquisa, uma das primeiras questões que surgiram dizia respeito a uma percepção corriqueira dentro da cena musical em tela, que é a ideia de que, antes de qualquer coisa, os ouvintes ocasionais de música se recusariam a ouvir metal extremo em virtude de este parecer mero "barulho sem forma", como aponta Kahn-Harris (2007). O mesmo estudioso também afirma que, para seus detratores, o metal extremo sequer parece ser música. Nesse sentido, o que tornaria esse tipo de música algo transgressivo e extremo seria a sua capacidade de produzir ruído e dissonância, indo além do incômodo que a temática analisada na seção anterior desta pesquisa normalmente causa. Assim, ainda que o ouvinte não tenha

acesso às letras ou à arte que costuma acompanhar discos de metal extremo, a música em si seria suficiente para repeli-lo.

A própria imprensa especializada em *heavy metal* rechaçava o gênero na primeira metade da década de 1980⁷⁵, especialmente em virtude de sua inépcia técnica em comparação com o som mais tradicional de fins dos anos de 1970 e começo do próximo decênio. Por sua vez, as bandas pioneiras do metal extremo ressaltavam essa característica como um efeito colateral de sua inexperiência, como admite Tom Warrior, do Celtic Frost, no documentário de Sam Dunn (2011), ou até mesmo como algo desejável e positivo, no caso do guitarrista Mantas, que se refere ao som do Venom como um "soco na cara cru" no mesmo documentário.

Muito embora a estética do metal extremo, composta por temática e visual sombrios, já respondesse por parte desse caráter transgressivo, como se pôde ver nos primeiros capítulos da pesquisa, ao refletir sobre essas questões envolvendo os conceitos de música, ruído e som, pareceu-me fundamental investigar essa dimensão sonora de forma mais minuciosa a fim de verificar o quanto esta teria contribuído para essa impressão de "barulho sem forma" que o metal extremo desperta. Assim, minha hipótese é de que, além dessa linhagem transgressiva ligada ao gótico, o metal extremo absorveu também elementos associados à vanguarda artística do início do século XX, período que também foi marcado pelo questionamento radical da racionalidade ocidental, a começar pelos expressionistas, que incorporaram a sua estética o horror, o medo e a insanidade advindos do Gótico, mas também por meio do Futurismo e do Dadaísmo, dos quais herdou o ruído e o apreço pela transgressão. Contudo, ao que tudo indica se levarmos em consideração a história do metal extremo, o gênero não tem uma relação direta com os movimentos de vanguarda e, possivelmente, herdou tais elementos de maneira indireta, por meio de outras experiências artísticas que incorporaram essas características. Para tentar responder a todas essas questões, é importante entender alguns desses conceitos e investigar as conexões que possibilitaram o diálogo indireto entre o metal extremo com as vanguardas, principalmente o Futurismo e o Dadaísmo. Para tal, é preciso também compreender, em primeiro lugar, o caráter sagrado da música para melhor entender o quão profanas, em amplo sentido, foram as vanguardas do início do século XX.

⁷⁵ No caso brasileiro, revistas como *Metal e Rock Brigade* eram consideradas conservadoras e costumavam avaliar negativamente as bandas mais extremas. No exterior, um caso conhecido é o da banda Hellhammer, cujas resenhas nos veículos de imprensa *mainstream* foram bastante negativas, a ponto de levarem a banda a encerrar atividades para formar um novo grupo (Celtic Frost) (FISCHER; AIN, 2012, p. 175).

4.2.1 O sagrado e o profano – Religião e música popular

Embora na origem de sua combinação poesia e música fossem produtos do momento de sua execução, performances instantâneas, fugazes e irrepetíveis, e a transmissão dessa tradição ocorresse basicamente por meio da oralidade, como todos os outros aspectos culturais, foi por volta do século IV a.C. que os gregos passaram a se dedicar à criação de um sistema de notação musical⁷⁶. Ainda assim, como não havia uma forma de registro dessa performance, tanto poesia quanto música eram fugazes, vibração sonora que se esvaía na atmosfera, apesar da sua relevância na vida cultural grega, como atesta Souza (2012):

(...) a arte literária grega que chegou aos nossos dias, aliada à escultura e à pintura, acaba por permitir atualmente a comprovação da importância da música na época, influenciando-a e demonstrando que a mesma possuía não só um carácter lúdico, mas também um grande valor educativo, integrando o *quadrivium* educacional e “disciplinando a alma” (p. 23).

Em virtude dessa aparente imaterialidade da música e do seu carácter fugidivo, bem como de sua função educativa e espiritual, esta acabou sendo associada ao sagrado, a uma forma de comunicação com os deuses que estaria além do humano. Tal associação da música com o sagrado, todavia, não é exclusividade dos gregos⁷⁷ e já está bastante fundamentada nas pesquisas de diversos autores que se debruçaram sobre as origens dessa arte⁷⁸.

Tanto Wisnik (1989) quanto Attali (2017) desvendam que essa conexão da música com o sagrado – e seu consequente poder, que pode ser mágico, terapêutico ou destrutivo – tem suas bases na dimensão sacrificial dessa arte, considerando que os instrumentos mais primitivos de que se tem notícia são feitos de ossos, chifres, intestinos e peles de animais: "Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som" (WISNIK, 1989, p. 31).

⁷⁶ Em termos musicais, a civilização grega forneceu também o seu elevadíssimo contributo, nomeadamente ao nível da notação musical, sendo a primeira a preocupar-se verdadeiramente em colocar por escrito os conhecimentos de música que se foram aperfeiçoando e a teoria musical da época. (SOUZA, p. 23, 2012)

⁷⁷ Para as sociedades pré-capitalistas, "a música foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava (...) a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído" (WISNIK, p. 31, 1989).

⁷⁸ Destacam-se Wisnik (1989), Andréani (*apud* MORIN, 2001), Attali (1985), Souza (2012) e Unger (2016), entre outros.

Luigi Russolo, artista pioneiro na exploração do ruído como forma de expressão estética, também menciona essa dimensão sagrada da música em seu célebre manifesto *The art of noises*, de 1913:

Nessa escassez de ruídos, os primeiros sons que o homem pode extrair de um bambu perfurado ou de uma corda esticada, impressionaram como fenômenos novos e maravilhosos. O som foi atribuído aos deuses pelos povos primitivos, considerado sagrado e reservado aos sacerdotes, que se serviram dele para enriquecer de mistério seus rituais. Nasceu assim a concepção do som como coisa em si, diversa e independente da vida, e disso resultou a música, mundo fantástico sobreposto ao real, mundo inviolável e sagrado⁷⁹ (2012, p. 55).

A essa questão, Attali (2017) acrescenta que a música é elemento importante para criar uma ordem política e social exatamente por ser uma forma menor de sacrifício, por indicar, ainda que simbolicamente, "a canalização da violência e do imaginário, a ritualização de um assassinato substituída pela violência generalizada, a afirmação de que uma sociedade é possível se o imaginário dos indivíduos for sublimado"⁸⁰ (p. 25-26). Segundo Souza (2012), na mitologia grega, encontram-se referências a essa origem divina – e daí a posterior dimensão religiosa que a música ganharia, principalmente na Idade Média – que teria disciplinado o barulho caótico que existia antes do surgimento do mundo, para assim integrar o som à harmonia do universo, comportando-se segundo suas leis.

Por outro lado, ao vínculo da música com o sagrado precede o do som com a natureza, pois a vida é sonora ou, como percebia Attali (2017), a vida é barulhenta. Somos cercados por sons desde os primórdios: som do mar em seu infinito vaivém ondulatório, som do vento que roça nas folhas, som das águas do rio, que correm obedecendo ao ritmo das chuvas e das estações, som do trovão e do raio, som dos animais, que usam seus ruídos para brigar, denunciar a presença do inimigo, acasalar e se comunicar com os pares, os quais também serviam de alerta ao homem primitivo. Som dos pés que andam pela floresta, pelos campos e vilarejos, som de guerras entre bandos, som das vozes que se fizeram ouvir e construíram o mundo como o conhecemos.

Para Russolo (2012), porém, a natureza era predominantemente silenciosa e esse silêncio era apenas quebrado pelos fortes ruídos de terremotos, tempestades ou furacões,

⁷⁹ Tradução de Daniel Belquer e José Henrique Padovani, disponível em: https://www.academia.edu/8891205/_A_arte_dos_ru%C3%ADdos_Luigi_Russolo_tradu%C3%A7%C3%A3o_. Acesso em: 31.8.2021.

⁸⁰ Tradução minha para: "the channeling of violence and the imaginary, the ritualization of murder substituted for the general violence, the affirmation that a society is possible if the imaginary of individuals are sublimated."

realidade que vai ser alterada completamente pelo surgimento da máquina no século XIX. Desde então, somos acompanhados pelos sons das máquinas nas fábricas, dos motores de veículos particulares e coletivos, das pessoas em aglomerações urbanas, das ferramentas usadas nas construções, os quais eram definidos como mero ruído, como som desordenado e não musical.

Contudo, quando o som é ordenado para ser transformado em música, com suas regras de harmonia, tempo, melodia, altura e timbre, este também ordena a sociedade segundo suas normas, tarefa atribuída aos gregos (RUSSOLO, 2012, p. 56). Da mesma forma, quando se desorganiza esse sistema, pode-se produzir uma ruptura da ordem social, propiciando uma nova sensibilidade estética cuja fruição também pode levar a uma nova maneira de sentir o mundo. Isso talvez explique porque alguns governos têm tentado regular o ruído nas cidades e criar leis de silêncio, associando-o às classes menos favorecidas e marginalizadas, da mesma forma que a própria sociedade se dedica a estigmatizar determinados gêneros musicais, demonizando-os como responsáveis pelo desvirtuamento moral dos jovens, ou tratando-os como "música ruim". Em suma, tenta-se de várias formas regular o som, seja como ruído ou como música, desde que este ameace desestabilizar o sistema tonal ou o tecido social.

Assim, refletir sobre essas conexões entre som, silêncio, música e ruído, principalmente quando estes se encontram no objeto estético de maneira radical – no caso da música extrema – pode-se configurar numa forma de repensar a organização social, política e cultural. Afinal, como afirma Attali (2017), a música é profética e antecipa as mudanças sociais e, acima de tudo, mais do que um objeto de estudo, a música "é uma forma de perceber o mundo" (p. 4). Como organização do ruído que nos cerca, ela nos permite "decifrar uma forma sonora de conhecimento" (p. 4) e é muito mais do que mero entretenimento inocente promovido pela indústria cultural. Embora tenha sido comodificada por essa indústria, ela ainda pode nos conectar, em sua imaterialidade, com outros afetos que a ordem social julga como potencialmente subversivos, como a sexualidade, manifesta por meio da corporalidade presente na dança, ou a política, posto que essa organização sonora enseja também a "criação ou consolidação de uma comunidade" (ATTALI, 2017). De forma semelhante, também afirma Schafer (2001):

O homem gosta de produzir sons para se lembrar que não está só. Desse ponto de vista, o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida. Como o derradeiro silêncio é a morte, ele adquire sua dignidade maior no serviço funerário (p. 354).

Na base dessa organização racional e controlada da música estão os gregos, em correlação direta com sua organização social e política, embora sua origem mítica tenha sido preservada. Tanto Wisnik (1989) quanto Schafer (2001) apontam para a origem mítica da música baseada nos gregos, destacando duas concepções para essa origem, vinculadas a Apolo e a Dioniso. Enquanto o primeiro crítico se embasa nos mitos de Arion (poeta que havia sido preso por marinheiros e se jogou no mar após entoar seu canto fúnebre acompanhado da lira, instrumento ligado a Apolo) e Dioniso (que também teria sido preso por piratas, os quais transformou em golfinhos) para defender a ideia de que o músico é capaz de dominar as forças da natureza (os golfinhos e o oceano), Schafer (2001) diferencia essas concepções citando duas origens da música, também de acordo com os gregos: em uma delas, o *aulos* (instrumento precursor do oboé, ligado a Dioniso) teria sido inventado por Atena, que se comovera com o choro das irmãs de Medusa, após a decapitação desta; em outra versão, Hermes teria criado a lira após descobrir o potencial sonoro de uma carapaça de tartaruga (SCHAFER, 2001, p. 21).

Assim, embora existam registros da presença da música entre os povos da Ásia Menor e entre os egípcios, como parte de rituais sagrados e das festas populares (ATTALI, 2017, p. 13), a música, segundo sua versão mítica, teria duas origens: uma mais subjetiva, dionisíaca, que seria vinculada à tragédia e à exaltação, cujo instrumento principal seria o *aulos*, mais apropriado ao drama e aos ditirambos, e outra mais objetiva, fruto da "descoberta das propriedades sonoras dos materiais do universo" (SCHAFER, 2001, p. 21) e, portanto, regida por leis naturais, matemáticas. De acordo com essa segunda origem, ligada à lira apolínea e às epopeias de Homero, a música "é compreendida como som externo, enviado por Deus para nos lembrar da harmonia do universo" e, por isso mesmo, serviria à contemplação serena deste e seria uma ciência estudada em conjunto com a aritmética, a geometria e a astronomia. Por outro lado, "no mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno, que irrompe do peito do homem" e, por isso, irracional e sujeita a variações emocionais. Essas visões sobre a música, de certa forma, se estenderam até os dias hoje, em que se pode observar tanto a figura do músico formado nas escolas especializadas, que domina a notação musical e compõe de forma racional, ciente do caminho que está seguindo, quanto o artista popular, geralmente autodidata⁸¹, que toca e compõe com emoção embora não tenha formação técnica, concepção muito próxima à

⁸¹ Sobre o tema do músico popular autodidata, vale a leitura do estudo de Lucy Green *How popular musicians learn to play: a way ahead for music education*, de 2002.

do artista romântico, livre e impetuoso, dionisíaco, que também predominou entre os expressionistas do século XX (SCHAFER, 2001).

Segundo Attali (2017), os festivais dedicados a Dioniso na Grécia e em Roma eram primordialmente populares e, por isso mesmo, traziam consigo um caráter subversivo. A música produzida como forma de celebrar o mito era, então, um "*locus* de subversão, uma transcendência do corpo", por estar "em desacordo com as religiões oficiais e centros de poder", reunindo a sua volta, em "clareiras na floresta e cavernas", os marginalizados, incluindo, mulheres, escravos e expatriados (ATTALI, 2017, p. 13). Tal concepção nos interessa aqui exatamente por estarmos tratando de um gênero musical de origem popular, o metal, cuja relação com a catarse dionisíaca foi explorada por estudiosos contemporâneos como Weinstein (2000). Da mesma forma, o caráter sacrificial e ritualístico da música, conforme ressaltado por Attali (1985), também é um elemento que o metal extremo e seus praticantes parecem ter preservado, especialmente nas performances ao vivo, na sua sonoridade percussiva e na forma coletiva por meio da qual as bandas se organizam.

Voltando à música e ao seu desenvolvimento ao longo dos séculos, é importante destacar a conexão desta com a religião, tanto no seu aspecto ritualístico, quanto na sua história, algo que talvez nos ajude a explicar a forte oposição do metal extremo à igreja e a corriqueira filiação deste ao demoníaco, como bem destacou Khalil (2017). Wisnik (1989) afirma que é corrente em diversas mitologias a versão de que o mundo teria sido criado a partir de um som emitido por uma força superior, um som que inunda o Vazio, o não-ser, e de lá vem como "produto de um pensamento que faz vibrar o Nada e, ao se propagar, cria o espaço" (p. 34). Porém, esse som que vem do sopro do Vazio, do Infinito ou de Deus, é permeado de ruído também e, por isso, é ambivalente, posto que os deuses também são ruidosos, quando produzem o mundo a partir do trovão, um verbo ou de um jacaré batendo na própria barriga, usando-a como tambor, segundo um mito egípcio (p. 34).

Aqui, vale a pena trazer à baila a música profana, a respeito da qual Mário de Andrade vai dedicar um capítulo de um estudo 1929, reescrito e publicado em 1942 como *Pequena história da música*. Nessa obra, que nos interessa em virtude da oposição que o gênero metal extremo representa à cristandade, Mário fala sobre essa forma musical popular, que era chamada de profana exatamente por não ter conexão com a música litúrgica e ser praticada por estrangeiros e cantadores andarilhos, "vivendo de ciganagem, praticando por toda a parte feitiçaria, crimes e doce música" (ANDRADE, 2015, p. 57). Essa forma musical, dada a popularidade dos menestréis e trovadores, acabou influenciando parte da música religiosa, o

que foi considerado um escândalo pelo Papa João XXII. Apesar dessa condenação oficial por parte da Igreja, isso não impediu que gêneros como o madrigal surgissem na França, estilo que vai privilegiar a polifonia e os timbres coloridos das vozes em detrimento da voz única que a liturgia exigia como forma de não perturbar a unidade e o equilíbrio da fé cristã.

Assim, foi preciso que a Igreja domasse a música a fim de usá-la como forma de doutrinação por meio do canto gregoriano, que costuma ser a primeira referência musical do Ocidente que chegou até os dias atuais. O canto gregoriano, cujas origens remontam ao cantochão dos séculos III e VI, recebeu esse nome em homenagem ao papa Gregório I, já no século VI, que compilou os mais diversos cantos eclesiásticos para unificar os cultos da Igreja Católica na Europa. Composto para vozes masculinas em uníssono, o canto gregoriano evitava firmemente quaisquer instrumentos musicais como acompanhamento, principalmente os de percussão, a fim de que nada prejudicasse a harmonia e estabilidade da canção e se pudesse livrá-la de qualquer intromissão demoníaca por meio do ruído que tais instrumentos pudessem causar. Apesar da persistência da música popular, que estava presente principalmente nos festivais carnavalescos e tributos a Dioniso, foi essa música monofônica e rigorosamente controlada que influenciou toda a tradição musical, chegando à música barroca e à clássico-romântica dos séculos XVII, XVIII e XIX. Dessa forma, a ideia de que a música poderia ser usada como maneira de disciplinar o mundo e domesticar os demônios que poderiam intervir na pureza humana por meio da dança, da percussão e do ruído perpassou diversos séculos da nossa história e imprimiu na cultura ocidental uma concepção de música como ordem, como som harmônico e estável que nos coloca em contato com o deus cristão. Diz Wisnik (1989):

A música que evita o pulso e o colorido dos timbres é uma música que evita o ruído, que quer filtrar todo o ruído, como se fosse possível projetar uma ordem sonora completamente livre da ameaça da violência mortífera que está na origem do som. (...) A liturgia medieval se esforça por recalcar os demônios da música que moram, antes de mais nada, nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos, concebidos aqui como ruído, além daquele intervalo melódico-harmônico evitado a todo custo, (...) o trítone. Recalcar os demônios da música equivale de certa forma, no plano sonoro, a cobrir (rasurar) o sexo das estátuas (p. 38).

Não à toa, a música que conhecemos como clássica⁸² faz uso muito parcimonioso da percussão e é executada sempre com rigor eclesiástico: nela, não se admitem o erro nem a

⁸² Aqui, não faço referência ao que é chamado de música erudita do século XX em diante, pois artistas como Schönberg, Stravinski, Webern, Bulez ou Yves inovaram o cenário explorando diversas linguagens musicais. Por outro lado, esses artistas acabaram não se tornando tão populares quanto os clássicos do Romantismo ou do

desafinação e, em sua apresentação, exige-se da plateia silêncio absoluto, exceto nos momentos previamente autorizados, como na hora dos aplausos. Tal lógica também passou a servir como símbolo de distinção social à medida que as cidades foram crescendo e se fez necessário separar simples aldeões da nobreza e, posteriormente, da burguesia. Assim, surgiram os espaços fechados para concertos, livres dos barulhos da rua, com suas feiras, músicos marginais, mendigos, escravos, trabalhadores pobres em geral. Da mesma forma, o ambiente doméstico, com suas portas de madeira pesada e suas janelas de vidro, passa a ser visto como área de silêncio e respeito (ATTALI, 2017; WISNIK, 1989).

Assim, foi dessa forma que a música passou a ser concebida como uma arte das harmonias ou, como queriam os gregos, a chamada harmonia das esferas, ideia segundo a qual a música seria produto da harmonia matemática e divina que rege o universo e, como tal, servia à contemplação respeitosa. Nesse diapasão, a música universal seria avessa a qualquer possibilidade de instabilidade e deveria evitar a presença do ruído, considerado fonte de irregularidade e descontinuidade.

4.2.2 A vanguarda e o ruído

Todavia, tal concepção começou a ser questionada apenas no início do século XX, quando os futuristas, dispostos a incorporar à sua arte a modernidade anunciada pelas máquinas da Revolução Industrial e, subsequentemente, pelas cidades que se formaram em torno das fábricas, introduziram os ruídos na música, por meio de Luigi Russolo e seus *intonarumori*, e até mesmo as instabilidades da linguagem na poesia, por meio de Marinetti e seus poemas onomatopaicos.

Aqui vale retomar o estudo de Hegarty (2007), segundo o qual, o ruído foi teorizado pela primeira vez no campo da arte pelo futurista Russolo (1913), que atribuía exatamente à invenção da máquina⁸³, no século XIX, o surgimento do barulho. Algo semelhante é confirmado por Wisnik (1989), quando este diz que "os futuristas estavam interessados nas máquinas em geral como produtoras de música ou 'quase-música'" (p. 42), pois "além de ser o elemento que renova a linguagem musical (e a põe em xeque), o ruído torna-se um índice do hábitat moderno". Na verdade, o artista italiano não apenas pensou o ruído, mas o trouxe como

Barroco, por exemplo, que tiveram um impacto bem maior sobre a concepção que o público em geral tem da música clássica.

⁸³ Não à toa, Bogue (2004), refere-se ao metal extremo como uma "agressiva máquina de destruição sonora", como mostra Kahn-Harris (2007).

manifestação estética por meio dos seus *intonarumori*, série de instrumentos musicais que reproduziam sons urbanos e maquímicos, mas como eram acústicos, ainda não produziam ruídos em alto volume, como fizeram os praticantes do metal extremo décadas depois. Mesmo assim, a partir dessa concepção, o ruído passou a ser incorporado como forma de expressão, ainda que soasse incômoda à sociedade e irregular na acepção clássica de beleza. Até então, a música era vista como tal de acordo com uma noção de ordem e harmonia com a qual a vanguarda viria a romper em nome da dessacralização da arte, considerada como elitista e distante da vida real. É Russolo quem diz que:

Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é portanto familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida. Enquanto o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional desnecessário, tornou-se doravante para nosso ouvido o mesmo que é para o olho um rosto familiar demais, o ruído, ao contrário, chegando até nós confuso e irregular, vindo da confusão e da irregularidade da vida, nunca se revela inteiramente para nós e nos reserva inúmeras surpresas. Temos certeza então, que selecionando, coordenando e dominando todos os ruídos, enriqueceremos a humanidade com uma nova delícia insuspeitada. Embora a característica do ruído seja a de evocar-nos brutalmente a vida, a arte dos ruídos não deve limitar-se a uma reprodução imitativa. Ela atingirá sua maior faculdade de emoção no prazer acústico por ele mesmo, que a inspiração do artista saberá extrair dos ruídos combinados⁸⁴ (2012, p. 61).

Embora apresente uma defesa entusiasmada do barulho como forma de expressão válida, sabe-se que as vanguardas – principalmente os dadaístas, nos anos seguintes ao Futurismo – tinham o propósito de renovar a arte e a sociedade por meio da ruptura constante de seus valores morais e estéticos. Dessa forma, o ruído foi adotado como forma desviante, como anomalia que produz o inesperado, aquilo que causa surpresa (como queria Russolo), que excede a regra e rompe com as expectativas, enfim, aquilo que transgride as normas do bom gosto que predominara nas Belas Artes até o início do século XX.

Isso explica o fato, mencionado por Hegarty e por Kahn-Harris, a respeito do uso do barulho como forma de tortura. Diz Hegarty (2007) que o ruído nos afeta fisicamente, especialmente as frequências sonoras muito altas ou os sons muito altos em termos de volume, produzindo danos à audição, acrescentando que muitos tipos de som "são mentalmente perturbadores" (p. 4). Kahn-Harris (2007), por sua vez, destaca um estudo de Weinstein em que

⁸⁴ RUSSOLO, Luigi. A Arte dos Ruídos. Tradução: PADOVANI, J. H.; BELQUER, Daniel. Disponível em: https://www.academia.edu/8891205/A_arte_dos_ru%C3%ADdos_Luigi_Russolo_tradu%C3%A7%C3%A3o. Acesso em 18.8.2020.

ela fala sobre esse uso do metal extremo como tortura pelo exército norte-americano, posto que, para seus detratores, o "metal extremo pode soar não musical e desagradável"⁸⁵ (p. 31).

É no século XX, então, que o ruído recalcado nos séculos anteriores tem seu retorno inevitável à seara da criação artística, ganhando força com as vanguardas no período entre guerras. Depois de Russolo, os primeiros a vislumbrarem as diversas possibilidades revolucionárias do barulho foram os dadaístas, cujas reuniões no famoso Cabaret Voltaire, em Zurique, eram regadas a manifestações altamente ruidosas, misturando música e leitura de poemas simultâneos, práticas interdisciplinares às quais Kahn (1999) se refere coletivamente como *bruitism* (algo como "ruidismo"). Segundo o autor, dadaístas como Tzara e Huelsenbeck levaram adiante, principalmente nas performances ao vivo no Cabaret, essa necessidade de produzir uma atmosfera ruidosa, caótica, como forma de se opor à linguagem vazia do jornalismo e renovar as possibilidades linguísticas e expressivas da arte e da vida (KHAN, 1999). Assim, em alguns dos eventos em Zurique, Huelsenbeck tocava agressivamente um tambor e, enquanto o batia e zombava dos presentes, também usava as pernas como percussão, tendo sinos a elas amarrados, segundo descrevia Tzara em uma de suas crônicas sobre o período.

Outra forma de gerar uma língua caótica era por meio dos poemas simultâneos, em que diversos textos eram lidos ao mesmo tempo, ressaltando o poder da voz humana, usada como instrumento a se opor à mecanização da linguagem. A respeito da voz, diz Khan (1999) que "o órgão humano representa a alma, a individualidade em suas andanças errantes com suas companhias demoníacas" (p. 49). Assim, quando três ou quatro vozes se sobrepõem enquanto cantam, falam ou assoviam, estas acabam por revelar sentidos ocultos nos textos originais, incluindo seus conteúdos bizarros.

Para expandir ainda mais as fronteiras da língua e provocar a sua desestabilização, eram utilizados outros recursos da linguagem, como gritos, repetição de letras fortes como o *rrrrr*, sons de sirenes, por estes serem "superiores à voz humana em energia" (KHAN, 1999, p. 49), bem como os poemas fonéticos/sonoros, que buscavam renunciar totalmente à linguagem jornalística, conforme afirmava Hugo Ball. Para os dadaístas, afirma Melillo (2021), o ruído era uma forma de abordar criticamente as convenções linguísticas, que representavam o poder das forças responsáveis por levar o mundo à guerra, e daí sua busca por criar poesia no "excesso

⁸⁵ Tradução minha para: "Extreme metal may sound unmusical and unpleasant to its detractors" (2007, p. 31)

atualmente estejamos mais habituados à leitura solitária e silenciosa da poesia, no passado, a voz era um elemento essencial na leitura pública do texto poético. Além disso, seus recursos sonoros, como rimas, métricas, aliterações, assonâncias, entre outros, são provas de que, como diz Melillo (2021), a poesia é uma arte sonora. Quando a poesia se materializa como som, entram em ação, além do ritmo e das sonoridades do próprio poema, a forma de leitura empregada por cada intérprete, seja ele um ator ou um poeta, bem como a sua voz, com sua entonação e seu timbre peculiares, assim como na música. No caso do objeto de estudo desta pesquisa, além de os poemas terem sido traduzidos para o canto, as vozes ásperas utilizadas no metal extremo certamente agregam mais um signo relevante aos textos de partida, em virtude da forma agressiva como os vocalistas costumam expressar as ideias contidas nesses textos.

Além disso, os artistas de vanguarda trouxeram alguns elementos que seriam explorados à exaustão pelo metal extremo, como gritos, urros, expressões de raiva e uma linguagem por vezes incompreensível para uma parte do público. Como diz Khalil (2017), ao estudar a voz no metal extremo, "tal configuração remeteria (...) aos instintos e às formas de comunicação dos homens mais primitivos" (p. 155), mostrando haver uma semelhança entre as intenções dos poetas de vanguarda e dos vocalistas desses grupos musicais.

Outro vínculo do metal extremo com esse período passa certamente pelo Expressionismo, considerado o primeiro dos movimentos de vanguarda. Com raízes na negação ao Positivismo e ao Naturalismo de fins do século XIX, o movimento alemão fez a ponte entre as tendências subjetivas daquele século com as inovações experimentais do século XX, valorizando sobretudo a expressão da vida interior do artista e a distorção da realidade objetiva. Segundo Telles (1983): "se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também devia ser sua expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressavam a si mesmos" (p. 104), acrescentando que o Expressionismo "seria o primado da personalidade humana, com as forças obscuras da alma destruindo a superfície lógica, tal como no dadaísmo" (p. 106). O Expressionismo, em sua reação contra a racionalidade que levava o homem à guerra, se espalhou para diversas áreas da arte, principalmente o cinema, cujos filmes escuros e sombrios influenciaram o cinema de horror, os quais, por sua vez, também teve forte impacto sobre a estética do metal extremo.

Assim, a arte expressionista dialoga com o gótico e retrata a crise do Ocidente da virada do século XIX para o XX, com a pobreza, a fome, as péssimas condições dos trabalhadores explorados pelo capitalismo industrial e atormentados pela escalada de tensão que culminou na Primeira Guerra Mundial, temas que seriam aprofundados por meio da abstração e da denúncia

de ilogicidade do mundo supostamente racional do período. Embora não haja uma conexão direta do metal extremo com as vanguardas, ao menos não explícita como no caso dos poemas aqui analisados, pode-se dizer que, por meio do cinema de horror, o gênero musical absorveu parte do ideário expressionista, bem como por meio da poesia da época, marcada pela temática pessimista e subjetiva, características que também são compartilhadas com a cena musical extrema.

Neste caso específico, vale citar o escritor alemão Georg Heym, cujo poema *Das Fieberspital* (O Hospital da Febre) foi traduzido pela cantora vanguardista grega Diamanda Galás (PASSOS, 2019)⁸⁸, que também já foi parceira da banda Rotting Christ em algumas gravações e é admirada por vários artistas de metal extremo, embora este não seja o seu gênero musical. Então, ainda que de maneira indireta, por meio da influência de outros artistas mais contemporâneos, esse aspecto obscuro e irracional que o Expressionismo herdou dos góticos e trouxe para o período das vanguardas acabou repercutindo também no metal extremo, que segue essa linhagem de ruptura sugerida por Unger (2016), articulando “a nossa experiência do horror, o sublime e o grotesco, bem como nosso fascínio pelo horror e a transgressão” (p. 2).

4.2.2.1 Breve história do ruído na música do século XX

Em paralelo com os experimentos vanguardistas, o início do século XX ainda presenciou a introdução de sons estranhos à música clássica tradicional, com Schoenberg, em 1912, com *Pierrot Lunaire* e seu "cantofalado", que trouxe a riqueza e a irregularidade dos timbres de voz, criando instabilidade em relação ao conceito estético predominante em toda a história da música ocidental até então⁸⁹, e Stravinski (1913), que reintroduziu o pulso sonoro que a Igreja havia expurgado com a *Sagração da primavera* (WISNIK, 1989). Aliás, é Wisnik quem afirma que essa obra é "heavy-metal de luxo", pois a *Sagração* "pode ser pensada hoje

⁸⁸ Sobre esse tema, escrevi um artigo em 2019 publicado no livro *Monstruosidades – Estética e Política*, organizado por Daniel Serravalle de Sá e Márcio Markendorf (UFSC).

⁸⁹ Interessante fazer referência aqui ao artigo de Augusto de Campos (1998), publicado em *Música de invenção*, sobre essa obra de Schoenberg, no qual o crítico-poeta aponta para a originalidade do "canto-falado", modalidade vocal que ficava entre o canto e fala, mas não deveria soar como nenhum dos dois, segundo orientação do próprio autor. Além disso, há um detalhe interessante: uma das 21 canções dessa peça (*Galgenlied - Canção da Força*) durava apenas uns poucos segundos (cerca de 18 segundos!). Essa forma de composição altamente breve, com canções curtas, viria a ser explorada na década de 1980 por diversos grupos de música extrema, principalmente aqueles mais ligados à vertente *hardcore/punk*.

como *processo primário* daquilo que se tornará depois a base do rock, da qual ele faz uma prefiguração descontínua e assimétrica" (p. 40). Augusto de Campos (1998), em consonância com Wisnik, diz o seguinte sobre essa obra de Stravinski:

O que chocava o público eram, sobretudo, de um lado as inovações rítmicas – as alternâncias abruptas de ritmos (incluindo, ao lado de ritmos convencionais, unidades métricas menos comuns) e, de outro, o politonalismo, a combinação simultânea de duas ou mais vozes em tonalidades independentes e, por vezes, em ritmos diversos (...). Stravinski, praticamente sozinho, renovava o domínio do ritmo, escassamente explorado na tradição ocidental (p. 260).

Da mesma forma que no caso das vozes, essa característica stravinskiana de incorporar mudanças rítmicas inesperadas e combinar ritmos distintos é algo bastante frequente no metal extremo, como mostram os trabalhos de Kahn-Harris (2007) e Rubio (2011). Então, é interessante notar como, de alguma forma, o metal extremo incorporou esses elementos que surgiram inicialmente no campo erudito, apesar da sua origem popular. Na verdade, pode-se dizer que o metal extremo leva a música popular ao seu limite, o que talvez explique parte da sua baixa popularidade, permanecendo numa espécie de meio-caminho entre música de massa e o erudito, assim como o *jazz*, por exemplo. Como já afirmou Walser (1993), o metal estaria nesse ponto entre o que se classificaria como música "séria" ou "popular", ou entre a "arte" e o mero "entretenimento" (p. 206).

Ainda no século XX, o campo erudito ainda traria experimentações diversas para a esfera musical, com artistas como Edgard Varése, Pierre Boulez, Pierre Schaffer, Karlheinz Stockhausen, Iánnis Xenákis e John Cage, apenas para citar os nomes mais célebres dessa safra de artistas que transformaram a concepção da música ocidental, trazendo inovações bastante ruidosas e não convencionais para esse âmbito, antes visto como espaço de beleza e harmonia. Esses artistas tiveram grande influência sobre as vanguardas das décadas seguintes, repercutindo em movimentos artísticos como Fluxus e Pop Art, que, por sua vez, teriam impacto sobre artistas da música popular, principalmente no *rock* e na música psicodélica (MELILLO, 2021).

É na década de 1960 que se presenciará uma aproximação maior entre as inovações vindas do campo erudito e a música popular, pois até então, esses dois universos caminhavam em sendas distintas. Apenas o *jazz* havia sido incorporado pela música orquestral em meados da década de 1920 com *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin (ROSS, 2009), mas o *blues*, base principal sobre a qual se assentou o *rock*, havia se desenvolvido à margem da erudição e era considerado simplório demais para os padrões da música erudita de concerto. Quando o

erudito e o popular se aproximam, entretanto, na era das experimentações lisérgicas, surgem várias formas musicais novas, como o *rock* psicodélico, o *krautrock* alemão, a música eletrônica, que depois influenciaria a música *pop* de forma decisiva, bem como gêneros mais rebeldes, como o *punk rock* e o *Rock In Opposition* (RIO), já na década de 1970, alimentados pela eletrificação dos instrumentos, como mostra Hegarty (2007). Porém, a contribuição do mundo erudito se deu muito mais por meio das experiências mais radicais das vanguardas do que pela música clássica tradicional, cuja distância da música popular só foi ser minimizada com o *rock* progressivo, também por volta dos anos de 1970, com seus ares neoclássicos, temas de longa duração, suas narrativas complexas e uma notória virtuosidade instrumental.

Contudo, correndo pelas margens, geralmente antagonizando com essa corrente mais virtuosa e intelectualizada da música popular, algumas experiências musicais singulares merecem destaque. Um desses grupos, o canadense Nihilist Spasm Band, cujos membros se definiam como "não músicos", nasceu em 1965 (e ainda se encontra em plena atividade nesta segunda década do século XXI!) e pode ser considerado como o criador do gênero⁹⁰ *Noise*, de acordo com Novak (2013). A banda registrava algumas gravações aleatórias em discos utilizando instrumentos inventados e, devido a sua aparente falta de pretensão artística, posto que somente tocavam para amigos em concertos pequenos e eram totalmente indiferentes quanto ao destino de seus registros fonográficos, só foram ser reconhecidos como pioneiros por volta de 1980 (NOVAK, 2013). Em suas apresentações, predominam até hoje a informalidade e a espontaneidade, bem como o amadorismo e a postura anárquica que aproximam a banda muito mais dos dadaístas, no sentido em que a música é criada pela interação caótica dos instrumentos sem que haja qualquer tipo de combinação prévia. Nessa interação, o que se cria é uma massa sonora compacta, que conta inclusive com a colaboração da voz, em que esta serve tanto para a leitura de alguns textos, bem como para adicionar urros, gritos e vocalizações ao som.

Aqui, além da exploração livre do ruído, me interessa a postura artisticamente despreziosa da banda, algo que será explorado habilmente por diversas cenas independentes das décadas seguintes, incluindo o metal extremo, que certamente não teria existido se não tivesse adotado postura semelhante em sua gênese na década de 1980. Naquele momento da cena, o ruído foi incorporado pelas bandas pioneiras como forma de se diferenciar dos grupos

⁹⁰ Há um intenso debate acerca da existência ou não de um gênero que possa ser denominado *Noise*, considerando a enorme gama de sonoridades que é classificada como tal, mas certamente é uma discussão que não cabe nesta pesquisa. Mesmo assim, aos interessados, vale a leitura de *Japanoise: music at the edge of circulation* (2013), de David Novak.

de *heavy metal* mais comerciais, tanto pelo uso de guitarras cada vez mais distorcidas, quanto pelo recurso à velocidade da bateria e das vozes guturais. Além disso, a precariedade que caracterizava os instrumentos e as gravações dessas bandas, geralmente feitas em estúdios pequenos e sem experiência nesse tipo de som, bem como a forma de distribuição amadora de seus registros via troca de fitas, também contribuíram para a introdução e a aceitação de mais ruído na composição extrema do metal⁹¹ (CHRISTE, 2012). Como essas bandas eram formadas por jovens sem grandes pretensões profissionais e com pouca ou nenhuma experiência como músicos, tais condições não interferiam na sua disposição para continuar criando e espalhando suas gravações mundo afora, por piores que fossem em termos de qualidade técnica. Com a popularização dos estúdios e dos recursos de gravação, principalmente a partir de meados da década de 1990, essa situação mudou e as gravações ganharam em qualidade, o que não impediu, entretanto, que as bandas pioneiras sejam consideradas como modelos de metal extremo.

Ainda trilhando a senda do ruído na música do século XX, outro músico que merece ser mencionado é Lou Reed, cujo disco *Metal Machine Music*, de 1975, é considerado um marco dessa transgressão sonora (MELILLO, 2021). Ao mixar diversas camadas de sons de guitarra amplificada, inspirado pelos trabalhos de La Monte Young, do Fluxus, Lou Reed construiu uma muralha de distorções indecifrável, o que torna a audição do disco uma experiência no mínimo difícil. O próprio Lou Reed diz, no texto de encarte do álbum, que o disco não é feito para o mercado e alerta para as contraindicações do material para hipertensos e pessoas com problemas de epilepsia e desordens psicomotoras. Além disso, na visão de Reed, seu "*rock real*" seria, na verdade, a conclusão natural do *heavy metal*, se este não tivesse se tornado entediante⁹². Ou seja, considerando as raízes barulhentas da distorção que o *heavy metal* lançara ao mundo alguns anos antes, com Black Sabbath, Led Zeppelin, Deep Purple e Judas Priest, segundo músicos de outras tendências do *rock*, o estilo tinha tudo para representar uma nova revolução na música popular, mas seus intuitos comerciais logo restringiriam essas possibilidades, o que explica a reação ao *heavy metal* mais comercial promovida pelos praticantes do metal extremo na década de 1980.

Além destes, outros nomes importantes na história da música do século XX que fundiram essas ideias do flanco mais experimental com o som popular do *rock*, como Frank

⁹¹ CHRISTE, Ian. *Death by demos: Enter if ye dare*. February, 2012. Publicado no encarte da compilação da banda Mantas, uma das pioneiras do metal extremo, cujas demos foram lançadas em cd em 2012, ainda que a precária qualidade do material tenha sido preservada, já que essa precariedade também faz parte da história da cena.

⁹² Disponível em: <http://www.angelfire.com/ks/mmbsts/mmm.html>. Acesso em: 17.9.2020.

Zappa, que uniu Stravinski, Varèse, *jazz* e *rock*, entre outros gêneros musicais distintos. Além disso, no campo das experimentações com texturas dissonantes produzidas pela combinação de efeitos de guitarra e microfônias, surgiram os trabalhos da chamada *No Wave* estadunidense, com artistas como Glenn Branca, que viria a influenciar toda a cena do *noise rock* na década de 1980, contando como representantes como Sonic Youth e Flipper, por exemplo, bandas que também tinham uma conexão com o *punk*.

Na seara do *punk*, vale destacar grupos como Alternative TV, que assumiram o amadorismo e a inépcia musical como forma de expressão, conforme nos mostra Hegarty (2007), indiferentes à crítica oficial, por vezes conectada e dependente da indústria fonográfica, produzindo um nível de ruído que poderia, segundo o senso comum, ser incluída na categoria de "música ruim"⁹³. Em estudo recente, Melillo (2021) estabelece uma conexão clara entre a vanguarda e o ruído contracultural do *punk*, principalmente por meio da estética transgressiva e da atitude iconoclasta do Dadaísmo, mas que chegavam ao *punk* mediadas pela tecnologia do rádio e das gravações em estúdio que haviam ajudado a popularizar o *rock'n'roll* em meados do século XX. De certa forma, como o metal extremo é um subproduto da fusão do *heavy* tradicional com com *punk/hardcore*, pode-se inferir com segurança que, embora diluída e remediada, a influência das vanguardas permanece viva na cultura e, ainda que tenha sido incorporada a esta, seu excesso é sempre uma ameaça à estabilidade estética e à racionalidade ocidental.

Sem querer estender por demais esse panorama de nomes e propostas que conectam o experimental (ruído) com a harmonia (som), posto que este não é o enfoque da presente pesquisa, vale ao menos destacar essa diversidade como uma prova de que o século XX presenciou uma expansão inédita das fronteiras da música, talvez mais do que as outras formas artísticas (ATTALI, 2017). Além disso, é Wisnik (1989) quem também afirma que: "a partir do início do século XX, opera-se uma reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical", os quais vão fomentar "uma liberação generalizada de materiais sonoros" (p. 39). Apesar da grande diversidade de práticas, porém, boa parte destas atuam em um constante processo de hibridização, influenciando-se mutuamente, compartilhando referências, instrumentos e invenções por meio de suas fronteiras porosas e nem sempre muito bem definidas. Assim, de alguma forma, Stravinski e o metal extremo se comunicam, mesmo que

⁹³ Uso aqui o termo lançado por Washburne e Derno em *Bad music: the music we love to hate* (2004), no qual diversos pesquisadores debatem sobre o que seria, enfim, uma "música ruim" sob diversos pontos de vista, incluindo também o *punk/hardcore*, analisado por Angela Rodel. Vale a leitura!

por vias tortas, assim como o ruído de Russolo abriu caminho para as microfônias e guitarras da década de 1980 e como Pierre Schaeffer dialoga com o *noise* japonês do fim do século XX.

O metal extremo se situa nessa fronteira que há entre a música erudita – clássica e de vanguarda – e a música popular, devido à sua ascendência no *rock*. Daquela, o metal extremo herdou principalmente a possibilidade de transformar o ruído em forma de comunicação e transgressão, visando exatamente comunicar sentimentos sombrios e violentos recalcados pela sociedade contemporânea. Além disso, as composições marcadas por mudanças rítmicas inesperadas e estruturas complexas são também herança dessa influência erudita. Por outro lado, o *rock* serviu como modelo de formação instrumental, com guitarra, baixo, bateria e vocal predominando nas bandas do gênero, ou seja, um conjunto musical bem mais limitado do que as orquestras associadas à música erudita. Nesse sentido, o metal extremo diferencia-se também dos compositores de vanguarda mencionados neste capítulo, os quais costumavam criar suas obras de forma solitária. Assim, o metal extremo é um gênero transgressivo, híbrido, ambíguo, resultado desse amálgama de influências eruditas e populares.

Até aqui, foi possível trilhar os caminhos que levaram à formação do gênero metal extremo como herdeiro de, pelo menos, duas linhagens relevantes e transgressivas da história da arte, quais sejam, a literatura gótica e seu imaginário sombrio e a ruidosa rebeldia das vanguardas artísticas do século XX. No próximo capítulo, se buscará mostrar como essas três pontas se unem por meio da tradução, ou melhor dizendo, por meio de processos tradutórios interartísticos que vêm sendo melhor estudados nas últimas décadas, principalmente aproveitando a fenda aberta por Kristeva, quando esta lançou as bases da intertextualidade, e por Genette e sua teoria dos paratextos e palimpsestos. Essas novas perspectivas abriram caminho para que olhares distintos pudessem ser lançados sobre os signos que cada forma de arte opera (no caso da tradução intersemiótica), sobre os suportes que cada uma demanda (no caso da intermedialidade) e sobre o público ao qual se dirige a recriação dos poemas, ou seja, a sua recepção (no caso da adaptação).

5 TRADUÇÕES EXTREMAS

Para realizar a análise dos poemas de Poe e Baudelaire traduzidos para o metal extremo, é preciso estabelecer as balizas teóricas que norteiam a presente pesquisa, especialmente os fundamentos que a sustentam, já que se procurará utilizar as ferramentas advindas de três campos distintos dedicados ao estudo das conexões interartes, quais sejam, a tradução intersemiótica, a intermedialidade e a adaptação. Todas essas áreas focam suas análises na passagem de uma obra concebida em uma forma de arte e para outra forma de expressão e serão devidamente apresentadas logo abaixo. Embora se possa apontar distinções epistemológicas entre elas, por ora, o que interessa é que cada uma delas busca abordar o fenômeno tradutório por uma perspectiva. Essas teorias, ainda assim, não são excludentes, mas podem sim atuar como teorias complementares, que, exatamente por focalizarem o mesmo objeto de pesquisa, acabam por se encontrar em diversos momentos, como mostram os próprios estudiosos dessas áreas (RAJEWSKI, 2012; DUSI, 2016; GORLÉE, 2016; AMORIM, 2005; OLIVEIRA, 2020, entre outros). Nesse sentido, estou de acordo com Queiroz e Aguiar, que, em *Tradução, Transposição e Adaptação Intersemióticas* (2016), cujo título já aponta para essa convergência teórica entre os campos de estudo, afirmam o seguinte:

Certamente, a tradução, mas também fenômenos intermediários, estão entre os mais difíceis problemas enfrentados pela semiótica. Eles, muitas vezes, requerem a integração de várias molduras teóricas, metodologias e modelos explanatórios. (...) É natural supor que novas abordagens teóricas, para enfrentar os problemas examinados aqui, devem, portanto, considerar a possibilidade de integrar modelos desenvolvidos em diferentes campos e perspectivas (2016, p. 10).

Como vimos no início desta pesquisa, muito embora as relações interartes possam ser observadas desde os clássicos (vide Horácio e sua expressão *ut pictura poesis*), as correspondências entre elas se intensificaram com o Simbolismo (notadamente com Baudelaire) e, principalmente, do século XX em diante, quando as vanguardas e os movimentos modernistas eclodiram. Em virtude de sua forma de organização coletiva, com lançamento de manifestos assinados por artistas de áreas distintas e performances conjuntas, esses grupos tornaram mais difícil a tarefa de estabelecer limites entre as diferentes formas de arte.

Assim, à medida que essas fronteiras foram se tornando mais tênues, criando condições mais favoráveis para a intersecção de linguagens distintas e tradicionalmente separadas, os

estudiosos da tradução passaram também a redefinir os limites de seus objetos de pesquisa, da mesma maneira que os artistas haviam ampliado seu repertório de possibilidades de criação. Mais do que isso, desde a "era da reprodutibilidade técnica", como dizia Benjamin, e principalmente nos últimos 50 anos, impôs-se uma nova ordem tecnológica que abriu à nossa frente uma gigantesca coleção de artefatos culturais recheados de significados e possibilidades de reinterpretação e reutilização. Se, como diz o mesmo Benjamin, "contar histórias é sempre a arte de repetir histórias" (BENJAMIN, 1987, p. 205), ou seja, se a nossa cultura vem há séculos se retroalimentando a partir de si mesma, em constante autodevoração, parece-nos evidente que a tradução ocupe um lugar privilegiado no seio de tal cultura.

Contemporaneamente, a ideia de "tradução" vai muito além daquela que Jakobson chamou de tradução intralinguística, ou seja, a tradução que corresponde à "interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma linguagem" (1959, p. 233). Mesmo essa tradução intralinguística passou a ter suas bases questionadas em meados do século XX, principalmente no que diz respeito à noção de fidelidade, com os estudos de Walter Benjamin e do próprio Jakobson, ganhando ainda *status* de "recriação" ou "transcrição" na língua portuguesa, quando teorizada por Haroldo de Campos em suas reflexões acerca da tradução de poesia. Mais recentemente, com a ampliação dos estudos acerca da linguagem na pós-modernidade e o mencionado embaralhamento das fronteiras entre as artes, a tradução passou a ser vista como instrumento fundamental nessa transposição de um artefato cultural criado dentro dos limites de uma determinada forma de arte – a literatura, por exemplo – para outra forma de expressão – como a música, no caso desta pesquisa.

Por si só, a própria tradução intralinguística já é um campo transdisciplinar, por envolver, além da língua em si e dos estudos linguísticos, áreas como a filosofia e a história (BENJAMIN, 2010). No caso das traduções que acionam, no mínimo, duas formas de arte diferentes, essa transdisciplinaridade tende a ser muito maior, por trazer à tona as materialidades envolvidas em cada arte, bem como os elementos, signos, limites e possibilidades presentes em cada mídia escolhida para veiculação da nova tradução, sem contar inúmeras outras referências culturais que podem ser estabelecidas e mobilizadas nesse gesto de recriação. Essa capacidade de cruzar as fronteiras entre campos distintos do pensamento e da arte, de certa forma, confere à tradução um caráter inescapavelmente transgressivo (AMORIM, 2005), já que esta não pode fugir ao *status* de recriação em qualquer transposição textual, seja ela intralinguística, intersemiótica, intermediática ou uma adaptação. Como diz Dusi (2016), "traduzir não significa apenas interpretar, mas acima de tudo transferir significado de um texto a outro, com inevitáveis

transformações" (p. 58). Nas práticas de tradução poética desenvolvidas por Ezra Pound ou pelos concretistas brasileiros (CAMPOS, 2013), marcados pela reflexão crítica e consequente negação da antiga noção de fidelidade como parâmetro para uma "boa tradução", essa ideia de tradução como transgressão já está bem fundamentada. De forma semelhante, a defesa da fidelidade *per se* como elemento a ser perseguido pelo tradutor atualmente soa como algo obsoleto.

Antes de finalizar estes prolegômenos acerca da tradução, vale lembrar o que disse Haroldo de Campos (2013) a respeito do estudo da tradução e sua fundamental relevância para o panorama cultural contemporâneo, o qual afirma que, conforme já haviam previsto Marx e Engels:

(...) com a aceleração das comunicações, vão sendo superadas as barreiras locais, o patrimônio literário de cada país vai cada vez mais se integrando numa literatura universal. Donde, corolariamente, surgir a tradução como uma atividade característica da nossa era cultural, que se marca sobretudo pela ânsia de mediação e de conhecimento recíproco, talvez um dos poucos antídotos eficazes ao estéril isolacionismo (voluntário ou forçado) onde se geram as frustrações e se ericam as belicosidades" (2013, p. 20).

Mais do que isso, além de romper as fronteiras de espaço, a tradução fratura também a temporalidade, ao questionar a antiga noção de linearidade histórica e embaralhar passado, presente e futuro: "a história vista como 'constelação' na qual cada presente ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição a uma montagem linear da historiografia" (PLAZA, 2003, p. 4). De certa forma, assim como se viu no caso da literatura gótica, o projeto tradutor também é uma forma de reatualizar o passado, que pode retornar sobre o presente como iluminação, recalque ou fantasmagoria – para usar os termos propostos por Monteiro de Barros (2020). É nessa reatualização do passado que o tradutor subverte a "ordem da sucessividade" e reconfigura o passado em um novo sistema de signos (PLAZA, 2003, p. 5), assim como é no rompimento de fronteiras entre artes e línguas promovida pelas vanguardas do início do século XX que estas se aproximam da tradução.

Assim, pode-se dizer que metal extremo, ao trazer para a contemporaneidade o aspecto sombrio e irracional do gótico associado às experimentações da vanguarda, por meio da tradução, atua como um agenciador cultural que recontextualiza obras do passado no presente e amplia suas camadas de sentido, além de apresentá-las para uma nova audiência. Em suma, o

metal extremo opera no sentido de garantir a pervivência desse patrimônio cultural e sua constante atualização por meio de recursos próprios que lhe conferem singularidade e legitimidade no contexto da arte contemporânea.

5.1 AS DIVERSAS TRADUÇÕES

Desde o século passado que as teorias da linguagem têm prestado mais atenção à tradução e que a própria tradução, no bojo do desenvolvimento das pesquisas na área, tem extrapolado o campo da linguagem feita apenas de palavras. Mais do que o antigo aspecto meramente grafológico dos processos tradutórios, ao se pensar na ideia de tradução como transposição, adaptação ou recriação de histórias que ocorrem por meio do diálogo entre várias linguagens, o termo passou a englobar um universo de operações muito mais abrangente, envolvendo também imagem, som, movimento, meio, entre outros signos presentes nas artes em geral. Assim, operações como a adaptação de uma obra literária para um filme, a versão musical de um poema ou a passagem de um texto do teatro para uma história em quadrinhos passaram a ser vistas como processos tradutórios.

Na introdução deste capítulo, foram citados três nomes que são caros à forma como aqui se compreende o processo tradutório, quais sejam, Walter Benjamin, Roman Jakobson e Haroldo de Campos, cujas ideias antecipam elementos presentes nas teorias de tradução sobre as relações interartes, tanto que os três também são relevantes, em maior ou menor medida, para diversos estudiosos dos campos da tradução intersemiótica, adaptação e intermedialidade (PLAZA, 2003; AMORIM, 2005; HUTCHEON, 2011; AGUIAR & QUEIROZ, 2016). Além dessas conexões, a presença destes nesta pesquisa também é uma forma de posicioná-la numa determinada "tradição" da teoria e traçar um caminho metodológico e epistemológico claro. Contudo, como esses autores focaram seus estudos exclusivamente na área da literatura, far-se-á aqui uma apropriação teórica em virtude das convergências conceituais que se verão a seguir.

Em primeiro lugar, no caso de Walter Benjamin, sua influência sobre a visão contemporânea a respeito da tradução é fundamental, espalhada principalmente por meio do artigo *A Tarefa do Tradutor*, publicado em 1921 como prefácio à obra *Tableaux Parisiens*, de Charles Baudelaire, no qual Benjamin (2010) apresentava uma reflexão crítica sobre tradução e trazia duas ideias relevantes para o que se pretende mostrar aqui.

A primeira delas diz respeito àquilo que a tradução deve buscar em relação ao seu texto de partida, ou seja, qual a conexão que há entre ambos e que vai além da camada superficial da língua usada nos dois textos. Para Benjamin, que parte do princípio de que a obra poética não se dirige a um receptor ideal e, por isso, não visa comunicar algo a alguém, o que há de "poético" na obra é exatamente aquilo que é inapreensível e que, portanto, se configura como sua essência. Porém, para captar essa essência, continua Benjamin, o tradutor teria que ser ele também um poeta, pois é preciso que, em "conexão íntima com seu texto de partida", este também possa recriá-lo e, assim, separar a tradução do texto-fonte, mantendo uma espécie de "conexão de vida" que conserva a independência entre ambas as formas (BENJAMIN, 2010).

Em consonância com essa concepção de Benjamin, é lícito pensar que a tradução sempre modifica o original e ganha vida própria, o que, de alguma forma, garante a presença ou, em termos benjaminianos, a *pervivência* da obra poética original. Assim, embora o original permaneça vivo em sua tradução, essa pervivência só faz sentido se puder ir além daquilo que está posto, se a obra poética puder respirar novos ares e revelar novos contornos, superando a ação do tempo e se adaptando a uma nova existência. No caso das obras que são recriadas em meios distintos daquele em que foram concebidas, todos esses elementos estão ainda mais presentes, pois novas camadas de sentido serão reveladas pelo uso de uma outra linguagem, que buscará conservar a misteriosa essência da obra, numa operação que só se torna possível devido àquilo que Benjamin chama de *traduzibilidade*, ou seja, aquela qualidade que certas obras possuem de se desdobrarem em linguagens distintas e realizar a finalidade última da tradução: "expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si" (p. 209).

Mais do que isso, uma das contribuições mais relevantes de Benjamin aos estudos da tradução foi exatamente no sentido de derrubar a primazia do original sobre a obra traduzida ao perceber que essa operação poderia alçá-la a um patamar mais elevado em direção à língua pura, aquele espaço "predestinado e interdito da reconciliação e plenitude das línguas", pois "a tradução (...) não nega seu direcionamento a um estágio último, definitivo e decisivo de toda construção de linguagem" (2010, p. 215), pois que mira aquela porção de estranheza que há entre as línguas cujo mistério não é permitido aos homens desvendarem por meio da razão. Nesse sentido, acreditava Benjamin, o esforço do tradutor acabaria por buscar exatamente o inapreensível a fim de torná-lo visível em sua recriação da obra-fonte e revelar outras camadas de signos ocultos em sua primeira concepção. Tal operação garantiria a pervivência da obra poética, quando esta "alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento" (2010, p. 209).

A concepção de Haroldo de Campos, por sua vez, guarda muitas afinidades com a visão de Benjamin, principalmente no que concerne à ideia de que a tradução possa e deva modificar o texto de partida, em vez de procurar nele sempre a mesma mensagem, como se este tivesse a obrigação de comunicar um único sentido eternamente. Foi Haroldo de Campos que, em texto de 1962, o célebre *Da tradução como criação e como crítica* – ressaltou-se que antes de ter lido o texto de Benjamin, como admitiu o próprio autor (CAMPOS, 2013, p. 86) – destacou os conceitos de "informação documentária" e "informação estética", de Max Bense, para justificar sua posição de que toda tradução de "textos criativos", ou seja, textos ricos em informação estética, seria sempre uma recriação. Para Bense, a propósito, a informação documentária seria a camada empírica da informação, ou seja, aquilo que é possível observar e verificar, ao passo que informação estética é aquela que vai além da mensagem referencial, a que "transcende a semântica". Assim, Haroldo (2013), para melhor esclarecer tal distinção, opõe a sentença "a aranha tece a teia", cuja informação documentária é evidente, ao poema de João Cabral de Melo Neto que, carregando de informação estética o registro anterior, diz: "A aranha passa a vida/tecendo cortinados/com o fio que fia/de seu cuspe privado" (p. 3). Essa informação é marcada pela fragilidade, pois, numa tradução, esta requer muito mais cuidado do que a primeira para que não se perca em sua transposição para outro idioma, assim como o *inapreensível* de Benjamin.

Contudo, diferentemente do pensador alemão, que atribuía às obras poéticas ricas em significado uma traduzibilidade inerente a essa riqueza estética, o crítico brasileiro recorre ao conceito de intraduzibilidade da informação estética de Bense para defender sua teoria da recriação, isto é, a ideia de que o tradutor-poeta tem maior liberdade para recriar quanto mais criativo for o texto-fonte. Essa visão, na verdade, reaproxima Haroldo de Benjamin, no sentido de que o último também defendia a liberdade em detrimento da fidelidade ao texto de partida no processo tradutório, afirmando que "a fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original" (BENJAMIN, 2010, p. 221). Mais do que isso, diz Benjamin que a "língua da tradução tem o direito, aliás, o dever, de desprender-se, para fazer ecoar sua própria espécie de *intentio* enquanto harmonia" (*ibidem*). Assim, embora Benjamin lance mão de aspectos mais subjetivos como espiritualidade, ao falar sobre língua pura, e afetividade, ao destacar a carga emocional que está por detrás das palavras, e Haroldo privilegie uma metodologia crítica e altamente objetiva, baseada na materialidade do signo icônico, ambos os autores veem o processo tradutório como

algo que deve ser norteado muito mais pela liberdade criativa do que pelo significado literal das palavras.

O terceiro nome cujas contribuições são fundamentais para esta pesquisa é o do linguista russo Roman Jakobson, a quem, segundo informa Haroldo de Campos (2013), coube o mérito de "definir o significado de um signo linguístico como sua *tradução (translation)* em outros signos alternativos" (p. 87), ao abordar o significado como um fato semiótico. Em seu célebre artigo de 1959, traduzido no Brasil como *Aspectos Linguísticos da Tradução*⁹⁴, Jakobson distingue três formas de traduzir um signo verbal: dentro de seu próprio sistema de signos linguísticos (tradução intralinguística), de um sistema linguístico para outro, no caso da tradução interlinguística, ou ainda, em outro sistema formado por símbolos não verbais, a que ele denominou tradução intersemiótica ou transmutação (1975, p. 64-65).

Embora sustente que, do ponto de vista da função cognitiva da linguagem, toda mensagem seja traduzível e que tal processo exigirá sempre uma interpretação e, conseqüentemente, uma recodificação da informação, Jakobson admite a intraduzibilidade da poesia, no que se aproxima de Haroldo de Campos quando este se refere à "informação estética" de Bense. Segundo Jakobson, quando em função poética, a linguagem assume importância em todos os seus elementos constitutivos, abrangendo sua fonética, sua morfologia e sua gramática, o que torna possível somente aquilo que ele denomina de "transposição criativa" quando se quer traduzir um texto poético, em qualquer nível, ou seja, intralingual, interlingual ou intersemiótico (1975, p. 72). Na verdade, complementa Campos (2013), o que Jakobson aponta como intraduzibilidade indica, antes de uma impossibilidade de traduzir, a necessidade de buscar outros recursos experimentais para recriar o texto-fonte muito além daqueles que se usam para traduzir uma informação no nível cognitivo.

Por fim, a abordagem do fenômeno de transposição criativa entre formas de arte e mídias distintas como uma espécie de tradução – a intersemiótica – proposta por Jakobson é, de certa forma, muito semelhante às abordagens sobre intermedialidade e adaptação, como se verá a seguir e, em conjunto com as teorias críticas de Benjamin e Haroldo, impulsionou os estudos nessas áreas. Assim, foi no século XX que a tradução ganhou independência como área de conhecimento e, ao dialogar com a crítica, especialmente a teoria literária, passou a se reconhecer também em operações interartísticas, ampliando seu escopo por meio de conceitos como tradução intersemiótica, adaptação e intermedialidade.

⁹⁴ Ver: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*, São Paulo: Cultrix, 1975, p. 63-72.

Dessa forma, na sequência, se buscará observar em que medida os conceitos de tradução intersemiótica, adaptação e intermedialidade se mostram teoricamente convergentes, embora se configurem como perspectivas distintas para analisar o mesmo fenômeno. A contribuição de cada uma dessas operações é relevante para a pesquisa acerca dos cruzamentos de fronteiras entre as artes e essa intersecção conceitual. Tal convergência teórica também é necessária para dar conta dos diferentes processos tradutórios mobilizados pelas duas bandas em suas recriações de Poe e Baudelaire. Mais do que isso, é extremamente bem-vinda por ampliar o olhar sobre os objetos de estudo e mantê-lo atento às pesquisas de áreas diferentes, garantindo aquilo que Solange de Oliveira (2020) chama de "ressonância transdisciplinar", no sentido de conservar "abertas novas orientações para o debate sobre as possibilidades de negociação do dilema terminológico e conceitual" que envolve esse tipo de tradução (p. 9).

5.1.2 Intersemiótica, Adaptação e Intermidialidade – Três perspectivas, um fenômeno

Na sequência, pretendo apresentar alguns dos recursos teóricos que cada perspectiva adotada por esta pesquisa oferece a fim de que se possa compreender melhor as transposições da poesia maldita em música extrema.

5.1.2.1 Tradução Intersemiótica

Em 1959, Roman Jakobson, com base em seus estudos sobre a semiótica de Pierce, escreveu o artigo no qual apresentou o conceito de tradução intersemiótica, o já citado *Aspectos Linguísticos da Tradução*, em que havia chegado a conclusões semelhantes ao se referir às recodificações de textos para outros sistemas de signos não verbais, como a dança, a música, a pintura ou o cinema (AMORIM, 2013, p. 17). Essa operação tradutória foi melhor teorizada por Julio Plaza (2003), não por acaso, leitor de Benjamin e aluno de Haroldo de Campos, além de artista multimídia, professor de linguagem visual e autor de um estudo fundamental sobre o tema, intitulado *Tradução Intersemiótica*. Segundo Plaza (2003), a tradução intersemiótica é "concebida como forma de arte e como prática artística na medula da nossa contemporaneidade" (2003, p. XII). Essa operação considera também, além da linguagem, elementos como o suporte em que a obra é produzida, bem como os códigos, formas e convenções reservados a esse

suporte específico, os quais têm impacto sobre o produto final da tradução. Assim, o autor diz que "o processo tradutor intersemiótico sofre influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos" (PLAZA, 2003, p. 10).

Conforme afirma Plaza (2003), os fatores e meios de produção da obra afetam seu conteúdo e sua forma, já que cada suporte distinto apela para sentidos diferentes na recepção da obra, embora "a especialização dos sentidos em categorias artísticas bem demarcadas" (p. 11) tenha nos cegado para os aspectos sinestésicos das obras de arte. Na arte moderna, porém, os simbolistas trouxeram a sinestesia como um elemento fundamental para a poesia por meio da idéia das correspondências entre os sentidos preconizada por Baudelaire, cuja obra, não por acaso, está sendo focada em sua potencialidade interartística nesta pesquisa. Tais experiências sensoriais propostas por Baudelaire também seriam perseguidas por outros poetas simbolistas do *fin du siècle*, como Mallarmé e Rimbaud. Além disso, a busca por sensações sinestésicas também se espalhou pela vanguarda artística do século XX e deixou suas marcas nos trabalhos de Kandinski, Apollinaire, Marinetti e Picabia, passando pela Poesia Concreta e chegando até aos experimentos intermediários do grupo Fluxus⁹⁵, os quais estariam na base dos procedimentos intersemióticos (PLAZA, 2003, p. 11-12).

Vale ressaltar aqui que Plaza, ainda em 1980, foi um dos primeiros teóricos dessa área de tradução interartes a aproximar claramente os campos da intersemiótica e da intermedialidade, além de conectar, por semelhança, artistas de tempos e áreas distintas, cujas práticas, numa espécie de bricolagem da história, teriam contribuído para romper as fronteiras entre artes, mídias e teorias. Essa percepção de que processos diferentes ocorrem simultaneamente em uma única tradução interartes também é compartilhada por estudiosos desses processos que vieram depois de Plaza (RAJEWSKI, 2012; HUTCHEON, 2013; AMORIM, 2005; QUEIROZ; AGUIAR, 2016), como se verá logo mais.

A tradução intersemiótica privilegia, acima de tudo, o signo, ou seja, todo elemento da cultura que comporta em si um significado, que se refere a um objeto e que provoca alguma interpretação ou "produz um efeito interpretativo em uma mente real" (SANTAELLA, 2019, p. 8). Assim, em um poema, as suas palavras são signos, assim como também são as sonoridades escolhidas pelo poeta ou a disposição espacial dos versos. Da mesma forma, num quadro, além

⁹⁵ Interessante notar que Julio Plaza, ao buscar criar sua teoria da tradução intersemiótica também faça referência ao campo da intermedialidade, dadas as semelhanças entre esses dois procedimentos, lembrando que o criador do termo "intermedia" foi Dick Higgins (PLAZA, 2003, p. 12), um dos membros mais antigos do Fluxus e ex-aluno de John Cage.

das figuras e da cena ou ação representadas, as cores utilizadas na tela também se comportam como signos. Na música, a letra costuma ser vista como signo principal, por ser considerada responsável por veicular as emoções contidas em cada canção, embora este seja um fenômeno mais recente (GIOIA, 2019, p. 92), mas também os instrumentos escolhidos para sustentar a composição lírica, bem como a empostação da voz e até mesmo o ritmo, são signos relevantes para compreender a totalidade da obra musical. Mais do que isso, conforme aponta Plaza (2003), é importante também pensar na dimensão sensorial envolvida na produção de signos, que no caso da música, refere-se ao canal acústico, posto que "os sentidos humanos (...) determinam tanto a produção quanto a recepção sígnica" (p. 52). Em resumo, esse tipo de operação tradutória vai privilegiar a leitura desses signos em mutação no processo de recodificação intersemiótica, considerando que essa passagem de um suporte para outro certamente afeta dimensões sensoriais distintas tanto do tradutor quanto do receptor.

Com base no trabalho de Charles S. Peirce, que estabeleceu as bases da semiótica, Plaza (2003) e Santaella (2019) chamam atenção para o fato de que todo signo se constitui numa cadeia de relações triádicas, as quais reconfiguram infinitamente o signo em seu processo de semiose, ou seja, a "transformação de signos em signos" (p. 17). Esse processo envolve a participação de três elementos, a saber, o signo (S), o objeto (O) e o interpretante (I), e parte da pressuposição radical que todo o pensamento, por ser constituído por essa transmutação de signos, é também uma forma de tradução, seja este um pensamento interiorizado (quando nós pensamos, traduzimos esse pensamento para nós mesmos) ou numa relação mais complexa de intercâmbio entre emissor e receptor, quando é obrigado a se transformar em linguagem para ser conhecido.

Conforme explica Lucia Santaella (2019), um grito, em virtude das suas próprias qualidades intrínsecas – que o diferenciam de um murmúrio, por exemplo – indica que o seu emissor, ou seja, aquele que grita, está em estado de sofrimento, perigo ou de grande alegria. Esse sentimento representado pelo grito é o seu objeto, que certamente provocará em seu receptor o que ela chama de "efeito interpretativo". Em outras palavras, aquele que escuta o grito tentará identificar a que se refere o som para poder atender de forma adequada à necessidade desse emissor, seja ela um pedido de socorro, uma exclamação de raiva ou de extrema excitação.

No caso das obras a serem analisadas nesta pesquisa, essas relações triádicas são ainda mais complexas exatamente por provocarem uma gama maior de efeitos interpretativos em virtude das qualidades dos signos escolhidos como *corpus*, os quais se abrem em diversas

camadas. Para melhor explicar essas relações, tome-se como exemplo o poema *The Raven*, traduzido pela banda grega Rotting Christ. Antes de ter sua versão registrada pelo grupo de metal extremo, o poema em sua versão de Edgar Allan Poe já é em si um signo, o qual tem por objeto, entre outros, o sofrimento de um homem pela partida da amada que jamais retornará, o que causa em seus leitores alguns efeitos interpretativos, como a percepção desse sofrimento, a compaixão pela solidão e pelo tormento mental do qual sofre o eu lírico, ou ainda a inusitada relação do protagonista com o corvo, que pode ser interpretada como um ato irracional, uma alucinação. Dentro do poema, há diversos outros signos, como a própria ave, que, associada ao cenário lúgubre e à atmosfera gótica (SERRAVALLE DE SÁ, 2015) provocam no leitor efeitos interpretativos como terror e angústia diante dessa improvável conversa entre um humano e um corvo, bem como, no plano da linguagem, a enigmática frase ("nunca mais") repetida à exaustão pelo pássaro, que apontam para um suplício infundável. Em outro nível da composição, em seu aspecto sonoro, como afirma Serravalle de Sá, "a métrica infalível e a musicalidade do poema, o balanço quase hipnótico do verso trocaico (*trochaic meter*), que se fixa na memória como uma canção" (2015, p. 6), tudo isso também contribui para gerar efeitos sobre o leitor. Assim, o poema em si, em sua concepção como tal, já é um signo que representa diversos objetos e suscita interpretações variadas por parte dos seus leitores.

Contudo, a obra a ser analisada aqui se trata de uma música composta como uma recriação do poema de Poe, o que produz obrigatoriamente uma profusão de camadas sógnicas e efeitos interpretativos, a qual se dá nesse processo de "intersemiose", isto é, os signos que já haviam se transformado em signos no poema (semiose) são agora reconfigurados em outros signos nessa transposição da forma literária para a forma musical. Evidentemente, como há diversas camadas de signos, conforme se viu acima, ao tradutor (no caso, a banda) cabe escolher quais são os signos relevantes para sua tradução e quais as relações triádicas serão estabelecidas. Pode-se pensar, primeiramente, no conteúdo do poema como signo principal e sua associação com o sofrimento mental do protagonista como elementos de partida para a decisão do tradutor para escolher *The Raven* como uma fonte sógnica relevante para sua obra, bem como no seu aspecto lúgubre e obscuro, que se liga à atmosfera sonora pesada e maligna do grupo.

Outra conexão sógnica entre o poema e a banda pode estar na figura do próprio autor, geralmente visto como um ícone da literatura maldita, se for levado em consideração o contexto em que se encontra essa versão, ou seja, o álbum intitulado *The Heretics* ("Os Hereges"), que traz, além de Poe, a tradução intersemiótica de um texto de Nikos Kazantzakis, bem como trechos de William Shakespeare, Mark Twain, Voltaire, Milton, Dostoyevsky e La Vey

(ocultista fundador da Igreja de Satanás), referências que buscam provocar no ouvinte/leitor o efeito interpretativo de crítica aos dogmas religiosos e morais da sociedade. Dessa forma, mais do que o texto, o próprio autor pode ser tomado como signo, comprovando o que diz Santaella a respeito da intercambialidade de posições que pode ocorrer entre a tríade signo-objeto-interpretante.

Em estudo de 2016, Daniella Aguiar e João Queiroz, a fim de explicar essa possibilidade de mudança de posição de cada elemento envolvido nessa relação, propõem dois modelos de tradução triádica com base na semiiose. Vale acrescentar que esses autores se referem à obra traduzida (neste caso, o poema de Poe) como "fonte semiótica", ao passo que sua transcrição (a música do Rotting Christ, nesta pesquisa) é nomeada como "alvo semiótico" ou "signo tradutor". Ambas se referem a uma perspectiva válida para proceder à análise do processo de tradução intersemiótica e fornecem elementos importantes para esta pesquisa, conforme se pode ver abaixo:

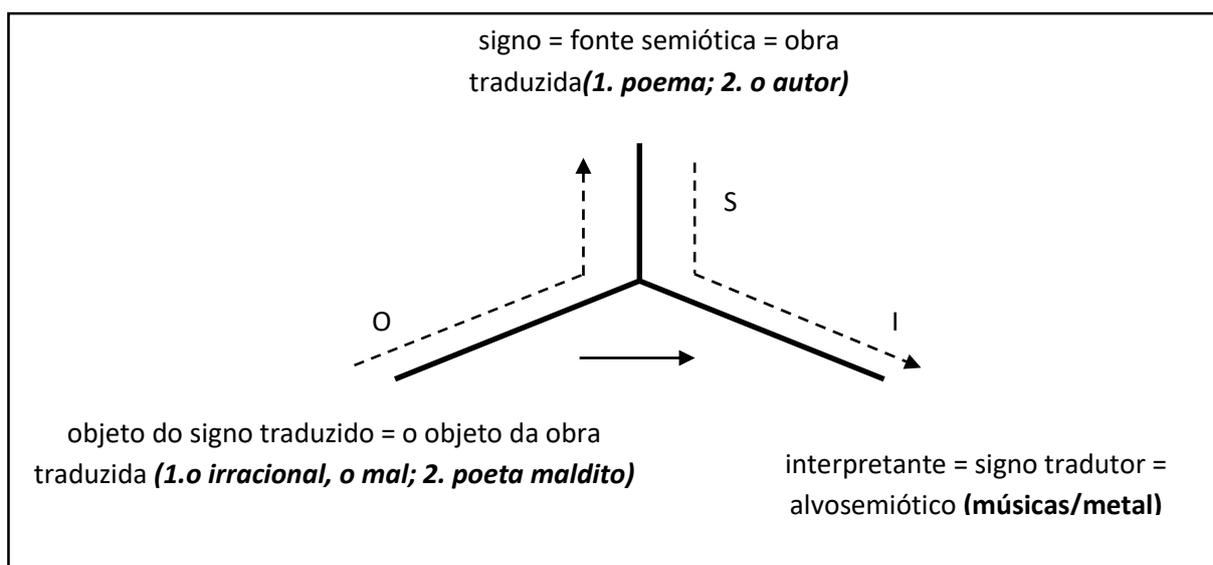


Figura 7: Relação triádica I, em que o signo é a obra traduzida, o objeto do signo é o objeto da obra e o interpretante é o signo tradutor.

Fonte: Adaptado de Aguiar e Queiroz (2016).

Dessa forma, de acordo com o modelo acima (Figura 7), no caso 1, o signo (S) seria o poema *The Raven*, cujo objeto (O) é seu aspecto obscuro, maligno, sua atmosfera de horror e irracionalidade, sendo que ambos conduzem ao interpretante (I), ou seja, a música do grupo Rotting Christ, que atua como destinatário dessa tradução intersemiótica, ou "alvo semiótico", segundo Aguiar e Queiroz (2016). No caso 2, se o que leva o grupo Rotting Christ a selecionar o poema em questão for a identificação com o caráter herético/maldito da vida e obra de Poe – ou seja, se este é o objeto (O) a ser traduzido – então o próprio autor se torna signo (S) ou fonte

semiótica, enquanto a música – o metal extremo – continua a ser o alvo dessa tradução, ou o elemento que recebe todos os efeitos advindos dessa conexão entre signo e objeto.

Por outro lado, o segundo modelo (Figura 8) apresentado por Aguiar e Queiroz traz um esquema semelhante, porém, considerando o efeito produzido no intérprete, ou seja, no receptor, como interpretante (I) dessa relação triádica. Dessa forma, na Figura abaixo, a música, ou seja, a tradução musical extrema feita pela banda Rotting Christ é o signo (S) ou seu alvo semiótico, seu objeto (O) é o próprio poema de Poe, enquanto seu interpretante são os ouvintes, isto é, aqueles que receberão e perceberão os efeitos dessa tradução ao ouvirem a música. Neste caso, o esquema proposto é relevante para presente pesquisa por mostrar, de forma sistemática e no âmbito da semiótica, aquilo que Benjamin chama de pervivência (*Fortleben*) da obra de arte, o estágio em que o texto de partida se modifica e encontra sua glória entre as gerações posteriores (2010, p. 207). Neste caso específico do poema *O Corvo*, é interessante perceber como este se modifica em sua forma musical e se mantém vivo na relação com o público ouvinte, que talvez não buscasse ter ou não tivesse acesso ao poema em sua forma escrita.

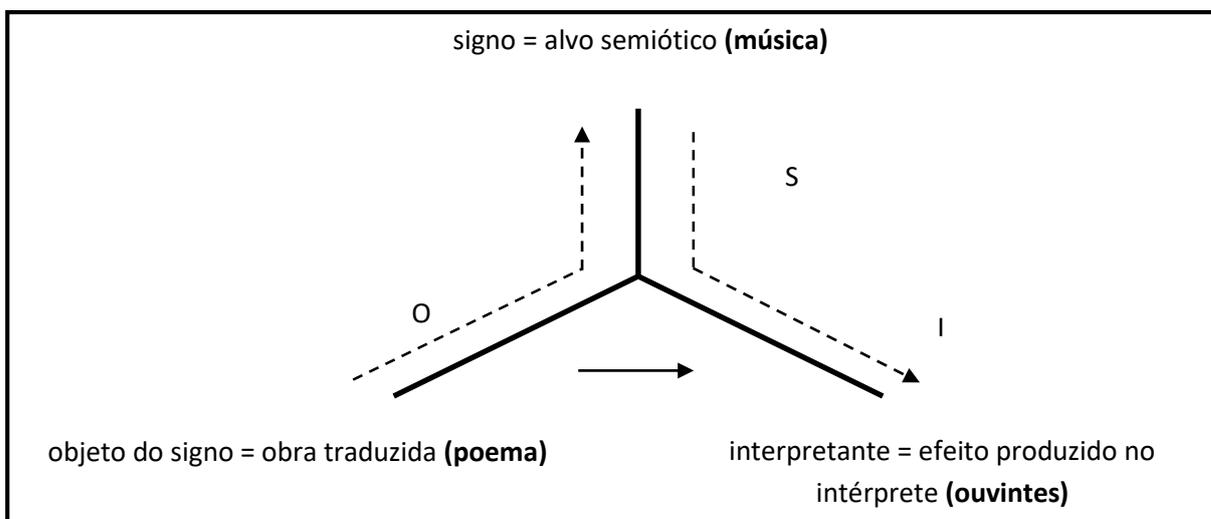


Figura 8: Relação triádica II, em que o signo é o alvo, o objeto do signo é a obra traduzida, e o interpretante é o intérprete.

Assim, o que se buscou mostrar até este ponto da tese foi o quanto a teoria da tradução intersemiótica pode ser aplicada à relação interartística que se dá entre a poesia e a música extrema, sendo percebida principalmente na camada estética e sensorial do processo tradutório. Na análise final, no capítulo seguinte, pretender-se-á abarcar uma série de outros elementos que são mobilizados nessa recriação, ou como diria Plaza (2003), "os aspectos de inter-relação

sinestésica" presentes na transposição da poesia para o contexto musical extremo. Entre esses aspectos, estão a atmosfera da canção, bem com a sua própria materialidade, representada pela sonoridade peculiar dos instrumentos e da voz, além da iconicidade presente na relação das bandas com os poetas escolhidos para suas composições, como se viu acima.

De modo semelhante, outras duas teorias podem fornecer ainda outras perspectivas que, embora tenham algumas distinções entre si, apresentam convergências que permitem uma visão mais abrangente acerca do fenômeno tradutório em questão.

5.1.2.2 Adaptação

Perhaps a useful way of beginning to think about adaptation is as a form of collaboration across time and sometimes across culture or language (Sanders, 2006, p 47).

A tradução não é uma versão de algum significado não textual fixo que deva ser copiado, parafraseado ou reproduzido, na realidade é um engajamento com o texto original, que nos permite vê-lo de diferentes formas (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Assim como a tradução intersemiótica, a teoria da adaptação também procura explicar a recriação de um texto de partida em outra linguagem ou forma de expressão, embora enfoque esse fenômeno de transposição principalmente a partir do receptor desse novo texto (o texto-alvo ou alvo semiótico, como se viu na seção anterior) e das questões culturais que envolvem essa adaptação. Embora seja uma prática bem anterior ao surgimento das teorias que procuram explicá-la, sendo um recurso usado por Shakespeare, Ésquilo, Racine e Goethe (HUTCHEON, 2013, p. 7), há uma questão incômoda que sempre acompanha as adaptações, que é a acusação de que as novas versões de textos ou obras são uma mera simplificação do texto de partida, como se estas fossem “secundárias” ou “derivativas”, ou até mesmo “culturalmente inferiores”, conforme aponta a pesquisadora Linda Hutcheon (2013).

Outro aspecto apontado por Hutcheon a respeito da adaptação é a vulgarização da obra, considerando que a mudança de suporte ou mídia utilizado geralmente visa apresentar determinada obra para outro tipo de público que não aquele que normalmente consome esse

tipo de texto, costumeiramente tornando-a mais “popular”, como no caso das adaptações de clássicos da literatura para o cinema, por exemplo. Assim, uma perspectiva relevante para os teóricos da adaptação é a recepção da obra, assim como a tradução intersemiótica valoriza o interpretante ou o efeito que determinado signo terá sobre o receptor.

Outra mudança relevante nesse sentido diz respeito ao contexto histórico e cultural em que ambos os textos (o de partida e o de chegada, ou seja, a sua adaptação) são produzidos, posto que isso muitas vezes obriga o adaptador/tradutor a incluir alterações que permitam o entendimento de um texto do século XIX, por exemplo, pelo público do século XXI. Em virtude dessa modificação de contexto que caracteriza a adaptação, bem como das consequentes e inevitáveis alterações que esta acarreta na passagem de uma forma de arte para outra, a adaptação muitas vezes é considerada como uma forma inferior de tradução (AMORIM, 2005), sendo vista como uma mera redução da obra-fonte, ou ainda como violação ou transgressão do texto de partida.

Dessa forma, inevitavelmente, os debates sobre a adaptação acabam recaindo sobre a questão da fidelidade e as comparações com a obra-fonte. Marcel Álvaro Amorim (2013), por exemplo, traz à baila as contribuições de Robert Stam (2000), que inclusive questiona se é possível que as adaptações sejam mesmo fiéis ao texto-fonte, principalmente quando esta envolve mídias diferentes, como no caso desta pesquisa. Para Stam (2000), apenas essa mudança para um suporte distinto já ensejaria uma nova abordagem por parte do adaptador e, conseqüentemente, a recriação do texto de partida, acrescentando que seria mesmo desejável que este pudesse aproveitar os recursos oferecidos pela nova mídia. Assim, considerando a visão de Haroldo de Campos acerca da tradução como um processo criativo, uma forma de recriação do texto a partir de um novo código, conforme apontei no início deste capítulo, pode-se afirmar com segurança que a adaptação é, antes de tudo, uma forma de tradução e, conseqüentemente, de criação de uma nova obra, corroborando a concepção de Stam (2000) e também de Hutcheon (2013), segundo a qual a adaptação, “como um processo de criação (...) sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (p. 29). Hutcheon acrescenta ainda que, como tal, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (*ibidem*, p. 30), fazendo referência ao termo difundido por Gerard Genette.

É importante apontar, contudo, que, em relação à tradução, a adaptação guarda algumas diferenças, principalmente quando a operação está explícita. Assim, quando uma nova versão de um texto é nomeada explicitamente como “adaptação”, um grau maior de liberdade é

permitido, além de garantir a maior visibilidade do autor dessa recriação, que, de alguma forma, se deixa entrever em suas escolhas do que e como vai ser adaptado do texto-fonte. Ainda assim, como afirma Lauro Maia Amorim (2005), toda forma de tradução implica um certo grau de transgressão, posto que nem “o autor do texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra” (p. 35), que pode ser apropriada pelos seus leitores em sua interpretação, processo inevitável na relação de engajamento do receptor com qualquer obra.

Em sua tentativa de compreender de forma mais minuciosa a adaptação, Hutcheon (2013) aponta para três perspectivas importantes por meio das quais se pode olhar para essa forma de tradução e as interações dialógicas que ocorrem entre produções artísticas distintas, a saber: como um produto em si, isto é, como transcodificação de uma obra-fonte; como um processo de (re-)criação ou como recepção, ou seja, a partir do público a quem se dirige determinada adaptação ou do “adaptador”, que também atua como leitor e produtor de um diálogo intertextual. Assim, a adaptação é um procedimento tradutório bastante complexo, o qual mobiliza uma série de elementos que interessam à presente pesquisa. Dentre esses elementos, cabe incluir as mudanças necessárias para que tal produto seja transcodificado na linguagem da nova mídia – no caso, como o poema trafega da página do livro para o registro sonoro material, ou seja, o *compact disc* – como cortes, recortes específicos, repetições, acréscimos, mudanças de ordem, entre outros, e se estes ensejam a recriação da obra ou uma nova obra praticamente independente. Além disso, há ainda os aspectos culturais envolvidos na produção tanto do poema de partida quanto na música de chegada, como aqueles vinculados às diferenças históricas, estéticas e culturais entre as obras e seu contexto de produção e, principalmente, ao repertório dos ouvintes/receptores – neste caso, os fãs de metal extremo – bem como às convenções (ou transgressões) do próprio gênero musical. Nas palavras de Amorim (2005), a “tradução recontextualiza a obra literária original, gerando outras imagens – reinscrevendo-a numa outra realidade na qual é percebida” (p. 29).

Nesta pesquisa, especificamente, um exemplo de como se dão determinadas alterações pode ser visto em *The Raven*, texto razoavelmente longo que, no entanto, foi reduzido para caber numa canção de cerca de 5 minutos de duração, incluindo nessa duração as partes instrumentais, que costumam ser bastante valorizadas no metal extremo e, por isso mesmo, tomam uma boa parte do tempo da música. Evidentemente, esse é um limite que impede que o poema seja utilizado em sua totalidade, mas que obriga o seu tradutor, a banda Rotting Christ, a selecionar os trechos que melhor convêm à interpretação que o grupo dá ao texto de Poe, além de levar também o leitor a uma outra possível interpretação a partir desses recortes.

Dessa forma, quando um poema publicado em um periódico em 1845, como no caso de *The Raven*, é recriado em uma canção de um álbum de metal extremo em 2017, este é adaptado ao público que ouve metal extremo, ganhando uma sonoridade adequada a esse receptor e seu contexto. Além disso, existem diferenças culturais importantes entre os dois momentos da história em que ambas as versões foram publicadas. O poema de Poe data de um tempo em que os jornais eram veículos usuais para a literatura, atividade que, nesta terceira década do século XXI, é muito mais rarefeita e na qual a versão musicada de *The Raven* pode ser ouvida em diversos locais do planeta por meio da rede mundial de computadores, incluindo ouvintes que não entendam o seu conteúdo linguístico, mas apreciem o gênero musical para o qual o texto foi transposto. De qualquer forma, essa transposição do texto de Poe, seja como for, remete o ouvinte ao poeta, trazendo para o seu contexto uma obra de mais de um século e meio atrás, à qual esse público talvez não tivesse acesso, senão pela música extrema.

É nesse sentido que Julie Sanders (2006) destaca aquilo que Benjamin chama de pervivência e que já foi enfatizado previamente nesta pesquisa, ou seja, a capacidade que um texto tem de sobreviver e atravessar o tempo, tarefa que a tradução, em suas várias formas, torna possível. Em outras palavras, a adaptação também surge como uma revisão – ou uma nova visada – da obra de partida, colaborando tanto para sua manutenção quanto para sua reformulação e expansão, ao trazê-la para outro contexto e outro público. Tal estratégia, por outro lado, também pode ser vista como uma forma de conservar a cultura e apontar para seus cânones, ao mesmo tempo em que pode subverter uma determinada tradição, ao retomá-la de forma crítica (SANDERS, 2006, p. 9).

Também Hutcheon (2013) percebe a importância da adaptação como forma de sobrevivência cultural de obras, histórias e sentidos, tomando o termo em sua conexão com a teoria da evolução de Charles Darwin e sua ideia acerca da adaptação genética como processo por meio do qual um organismo se adapta ao meio em que vive. Assim, para ela, uma história também evolui e se adapta a um determinado meio cultural, o que garante a sua permanência, ainda que seja recriada em uma nova mídia. Em suas próprias palavras, diz Hutcheon (2013) que, "tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias" (p. 58). Para além do debate sobre fidelidade, que Hutcheon (2020) classifica como "um critério estético avaliativo pouco útil", a autora fornece outros prismas pelos quais se pode investigar as adaptações, como buscar responder o que explica o sucesso de uma determinada adaptação – aqui tratada como produto, não como processo – bem como entender as razões pelas quais

certas histórias são recontadas em nossa cultura através dos tempos e das mais diversas formas. No que diz respeito a esta pesquisa, mais uma vez, vale pensar em por que *The Raven* foi escolhida por um grupo de metal extremo, ou seja, quais as conexões existentes entre a poesia de Poe, escrita no século XIX, e o tipo de música executada pelo Rotting Christ que tornam o seu conteúdo relevante para a cultura dos seus ouvintes em pleno século XXI.

Outro aspecto importante da adaptação diz respeito àquilo que Hutcheon (2013) chama de modos de engajamento do público e do adaptador com a forma de apresentar uma obra, que envolvem os atos de contar – que exige a presença da imaginação do receptor, como na literatura; mostrar – que nos leva a mergulhar na obra por meio da percepção auditiva ou visual, como no caso da música ou do teatro; ou interagir – modo em que participamos da obra fisicamente, como nos videogames, por exemplo, ou numa peça teatral interativa. Assim, na literatura, conta-se uma história ou descreve-se uma cena ou uma sensação, como no caso da poesia; já na música, por sua vez, está em jogo a necessidade de mostrar uma história ou representar um sentimento geralmente envolvendo “uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual” (2013, p. 69).

No caso desta pesquisa, tal mudança de modos de engajamento é válida, ainda que os registros sonoros de cada banda apresentada sejam fixos – posto que são gravados em um disco de vinil, uma fita cassete ou um *compact disc*. Afinal, como afirma John Melillo, em *The Poetics of Noise: from Dada to Punk* (2021), quando gravada, uma canção também se torna uma espécie de “conteúdo textual” que combina a tecnologia com a produção humana, gerando um produto que, embora fixo, carrega consigo a *performance* viva dos atores envolvidos na sua criação (p. 99). É interessante destacar que essa tecnologia ganhou impulso gigantesco com a ascensão dos estúdios de gravação e do *rock'n'roll*, gênero que está na base do metal extremo, conforme se viu no capítulo anterior.

Dessa forma, nas gravações das bandas Celtic Frost e Rotting Christ, é preciso analisar de que modo a música pode buscar equivalências auditivas para as emoções contidas nos poemas de Poe e Baudelaire ou aquelas despertadas pelos textos no tradutor/adaptador, que têm a intenção de provocar no público ouvinte reações afetivas (HUTCHEON, 2013, p. 48). Tais equivalências são compreendidas como recodificações de linguagem, ou em outras palavras, indicam a recomposição de uma obra originalmente concebida em um sistema de signos em um sistema distinto, aproximando-se daquilo que Jakobson entende como tradução intersemiótica.

Essa aproximação entre tradução intersemiótica e a adaptação é explorada por diversos autores, que as estudam de forma simultânea (AMORIM, 2005; AMORIM, 2013; DUSI, 2016,

AGUIAR & QUEIROZ, 2016), mostrando conexões que abrem a possibilidade defendida pela presente pesquisa, qual seja, a de fundamentar uma metodologia híbrida na abordagem dos fenômenos tradutórios interartísticos. Também Hutcheon (2013) diz que "por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)" (p. 40) ou, neste caso específico, das palavras inscritas no suporte livro para aquelas que são ouvidas no registro sonoro.

Lauro Amorim (2005), por sua vez, afirma que, apesar da perspectiva distinta, há muitos pontos de convergência entre a teoria da adaptação e a tradução intersemiótica. Dessa forma, se Jakobson falava em traduções intralinguísticas, também é possível haver adaptações dentro de uma mesma forma artística, quando, por exemplo, uma canção ganha uma nova versão musical, ou seja, quando a linguagem usada em ambas as versões do texto se encontra no mesmo campo artístico – o que efetivamente ocorre no *corpus* desta investigação, quando a banda Celtic Frost registra duas versões do mesmo poema de Baudelaire. Da mesma maneira, quando um texto é reformulado visando se tornar mais acessível a um determinado público ou quando este tem sua linguagem atualizada para uma forma linguística mais contemporânea a seus leitores também se teria aí casos de tradução intralinguística (2005, p, 78). Uma adaptação poderia ser vista como uma tradução interlinguística, ou seja, entre um sistema linguístico e outro, mas se aproxima muito mais da tradução intersemiótica quando envolve a transposição de sistemas de signos verbais em um outro sistema de signos que não dependem exclusivamente de fontes verbais, no caso da passagem da poesia à música.

5.1.2.3 *Intermedialidade*

Considerando essa aproximação entre os procedimentos mobilizados tanto na tradução intersemiótica e na adaptação, resolvi deixar por último a explanação sobre o conceito de intermedialidade, por compreendê-lo como princípio teórico que abarca os dois procedimentos anteriores nesta pesquisa, ainda que o termo tenha se tornado popular na academia somente depois da década de 1990. Nesse sentido, se a adaptação e a intersemiótica se referem a elementos específicos de recodificação sígnica e de modo, se relacionando intimamente em seus procedimentos, isso ocorre somente em virtude da transposição intermediária que se dá

entre os poemas e as canções, que têm seus suportes distintos, mas se encontram na tradução que os grupos fazem dos textos em tela. Em outras palavras, enquanto a adaptação concentra seu foco na relação entre um texto de partida e um texto de chegada e a tradução intersemiótica tem seu foco nos diferentes signos presentes nessa transposição criativa de um texto, a intermedialidade volta sua atenção para as mídias envolvidas nesse processo, observando quais as especificidades do suporte material utilizado por cada um dos textos. Nesse sentido, o que se passou a observar com a ascensão dos estudos intermediários é a posição fundamental que as mídias ocupam na construção e (re-)codificação do significado (BRUHN, 2020).

O conceito de intermedialidade remete aos Estudos Interartes, segundo Irina Rajewski (2012). O termo deriva da expressão *intermedia*, usada desde o Romantismo, época em que as relações entre poesia e música se tornaram mais evidentes, bem como a busca pela quebra das fronteiras entre as artes, como afirma Solange de Oliveira (2002). O seu uso já com o sentido atual de combinação de duas ou mais mídias distintas é atribuído aos escritos de 1812 do poeta Samuel Taylor Coleridge, conforme garante o próprio Dick Higgins, artista do grupo Fluxus que passou a empregar o termo de forma mais intensa na década de 1960. O termo “intermedialidade” propriamente dito foi concebido em analogia com o conceito de intertextualidade por um teórico alemão chamado Aage A. Hansen-Löve, em 1983 (OLIVEIRA, 2020).

Contudo, apesar da proximidade com os Estudos Interartes, Werner Wolf (2020), em artigo sobre as conexões entre música e palavra, defende o uso do termo “intermedialidade” em vez de “interartes” por entender que o segundo costuma estar vinculado somente às artes consideradas “elevadas”, ao passo que o primeiro pode ser mais abrangente, por trazer o conceito de mídia:

(...) não no senso restrito de canal técnico ou institucional de comunicação, e sim como um significado convencionalmente distinto de comunicação ou expressão caracterizado não apenas pela existência de canal(is) específico(s) para enviar ou receber mensagens, mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos (2020, p. 170).

Assim, ao optar por “estudos intermediários” em vez de “estudos interartes”, Wolf (2020) pretende abarcar uma quantidade maior de fenômenos que envolvam mais de uma mídia, abrangendo desde obras singulares até tendências estéticas e culturais. Além disso, tal escolha aproximaria a intermedialidade da intertextualidade, conceito com o qual guarda diversas afinidades e que já estava presente na obra de 1983 de Hansen-Löve. Porém, se a

intertextualidade seria pensada como a relação entre textos, em sentido amplo, a intermedialidade é definida:

(...) como uma relação específica ('intermediática', no sentido estrito) entre (pelo menos) duas mídias de expressão ou comunicação convencionalmente distintas: essa relação consiste em uma associação verificável, direta ou indireta, de mais de uma mídia convencionalmente distinta de significação em um artefato (p. 170-171).

Nesse sentido, acrescenta Rajewski (2020) que a intermedialidade pode servir “para designar configurações, procedimentos e processos implicando várias mídias, nos quais entra em jogo, portanto, um atravessamento das ‘fronteiras’ midiáticas” (p. 49). Todavia, como o prefixo “inter” significa “estar-entre”, há várias interpretações distintas acerca da intermedialidade, o que levou a estudos que focam na “porosidade entre as mídias”, bem como “sobre os processos de transformação midiática, sobre as interações e interferências *em geral*” (p. 50), abertura teórica que interessa diretamente à presente pesquisa.

Em *Introdução às Intermedialidades*, de 2011, João Maria Mendes afirma que a intermedialidade é usado como um termo guarda-chuva – e daí seu uso plural, como justifica o próprio autor – sendo visto principalmente no campo da comunicação e na teoria dos *media*, tornando-a uma "área de estudos onde convergem diversas interdisciplinaridades" (p. 5). O autor aponta, contudo, para um elemento-chave de sua análise, que é a materialidade do seu objeto de estudo, marcado pelo desenvolvimento da tecnologia e da indústria cultural, posto que diferentes materiais e tecnologias estão em jogo numa operação intermedial entre o produtor e o receptor. Assim, a intermedialidade situa as obras na materialidade da cultura em seus meios e ambientes, que têm impacto sobre o significado de cada uma dessas obras.

Considerando esse foco na mídia ou suporte em que determinada obra se apresenta, Rajewski (2012) destaca também a variedade de abordagens que estão envolvidas no estudo das intermedialidades, as quais advêm de campos como história da arte, estudos de mídia, estudos literários e musicologia, entre outros, espectro amplo que contribui para diversificar ainda mais o campo da intermedialidade e torná-lo aparentemente indefinido. Oliveira (2020), contudo, afirma que tal indefinição pode ser vista como algo positivo, “pois garante uma ressonância transdisciplinar, conservando abertas novas orientações para o debate sobre as possibilidades de negociação do dilema terminológico e conceitual” (p. 9). Afinal, como afirma Wolf (2005 *apud* BRUHN, 2020), esses problemas de definição e tipologia não foram suficientes para impedir a realização de pesquisas em intermedialidade.

Ciente da profusão de terminologias e práticas distintas que surgem no bojo das especificidades envolvidas nesses cruzamentos intermidiáticos, Rajewski (2012) apresenta três subcategorias desses fenômenos, buscando melhor organizar o vasto campo da intermedialidade. São eles:

1. Transposição midiática (ou intermidiática, conforme redefine a mesma autora em estudo de 2020): refere-se à mudança de mídia de uma obra, como, por exemplo, a adaptação cinematográfica de um texto literário ou de um poema em música, como no caso desta pesquisa. Parte-se, dessa forma, da noção de que há uma obra que serve de fonte para criar um novo produto de mídia, cuja criação evidentemente se baseia numa transformação de mídia. Assim, a transposição midiática de que fala Rajewski corrobora a ideia apresentada no início desta seção de que a intermedialidade engloba também os procedimentos de adaptação.
2. Combinação de mídias: refere-se a formas artísticas como a ópera, o filme, as instalações de arte sonora, quadrinhos etc., as quais são caracterizadas pela presença perceptível de mais de uma mídia em sua própria materialidade na constituição de determinado produto ou obra.
3. Referências intermidiáticas: ocorrem quando há referências a um filme ou a certas técnicas cinematográficas em um texto literário, por exemplo, ou no caso da musicalização da literatura, dos chamados quadros vivos ou na pintura fotorrealista. Nesse caso, "as referências intermidiáticas devem ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto" que "usa seus próprios meios para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia", ou "para se referir a um subsistema midiático específico" (2012, p. 25).

Vale ressaltar que essas categorias de intermedialidade apresentadas por Rajewski não são estanques, de maneira que uma determinada obra ou produto de mídia pode conter elementos ou usar procedimentos de cada uma delas, inclusive ao mesmo tempo. No caso do *corpus* desta pesquisa, esse cruzamento de categorias intermidiáticas pode ser observado com certa clareza. Assim, uma canção como *Les Litanies de Satan*, do Rotting Christ, é, num primeiro momento, uma transposição midiática, no sentido em que o poema de Charles Baudelaire, publicado no suporte/mídia livro, foi transformado em uma música, veiculada em

outras mídias específicas para tal, como um *compact disc* (CD), que se faz acompanhar de um encarte com ilustrações e outras informações que contribuem para criar novas camadas de sentido. Além disso, como o ouvinte recebe a música ao mesmo tempo em que recebe o poema declamado, isso caracteriza uma combinação de mídias em um único produto. Por fim, pode-se dizer que a escolha por uma voz declamada para a leitura do poema, em lugar da voz cantada, de certa forma, marca a presença de uma referência intermediática à poesia e sua forma mais convencional de leitura.

Werner Wolf, por sua vez, é outro teórico cujas contribuições são bastante úteis à presente pesquisa. Em artigo de 2020, Wolf se dirige principalmente aos estudos sobre palavra e música⁹⁶, buscando situá-los no contexto da intermedialidade. Em concordância com a percepção de Rajewski quanto à diversidade de formas que a intermedialidade pode assumir, o autor procurou definir duas categorias básicas do fenômeno, a saber:

1. Intermedialidade direta ou manifesta: essa categoria guarda semelhanças com aquilo que Rajewski chama de combinação de mídias, ou seja, ocorre quando cada uma das mídias envolvidas na relação intermediática se torna “visível” por meio de suas características e convenções, correspondendo também à noção de multimidialidade. Esse é o caso da ópera ou do filme sonoro, por exemplo, nos quais “a qualidade ‘intermediática’ do artefato é imediatamente discernível na superfície” (WOLF, 2020, p. 172) e pode levar à criação de um gênero artístico específico marcado pela heterogeneidade.
2. Intermedialidade indireta ou velada: refere-se a uma forma de relação mais homogênea entre mídias e artes distintas, em que uma das mídias se torna dominante, praticamente encobrindo a outra mídia, que “se apresenta apenas indiretamente ‘dentro’ da primeira mídia como um significado (em alguns casos também como referente). Nesse caso, como há uma mídia dominante, a formação de um gênero específico se torna mais difícil, pois a superfície midiática é mais homogênea. De acordo com outras tipologias de intermedialidade, a intermedialidade velada corresponde à “transposição intersemiótica”, termo que mostra, mais uma

⁹⁶ Interessante notar que, nesse artigo, Wolf estuda autores como Calvin Brown e Steven Paul Scher, já mencionados no início desta pesquisa como precursores da melopoética, conforme estudo de Solange Ribeiro de Oliveira de 2022, a mesma autora que é uma das responsáveis pelo lançamento do referido artigo de Wolf no Brasil quase 20 anos depois em obra sobre a intermedialidade, o que comprova a conexão entre esses temas e autores.

vez, as conexões conceituais que esta pesquisa vem perseguindo desde o início. Afinal, segundo Wolf, essa intermedialidade velada pode ser vista como uma forma de tradução em virtude da “transformação’ de uma mídia (*fonte*) em outra (*alvo*)” (WOLF, 2020, p. 173).

Nesse sentido, a musicalização da poesia que se procura destrinchar aqui tem muito mais relação com a intermedialidade velada, já que o texto verbal, embora esteja presente e componha uma parte importante do sentido final da obra, não é dominante, pois o que ouvimos em primeiro lugar continua sendo a forma musical metal extremo. Em outras palavras, os discos nos quais os poemas de Poe e Baudelaire foram lançados em versão musical continuam sendo discos de música e não são vistos como literatura, ainda que tragam outras referências intermediáticas, como veremos no próximo capítulo. De qualquer forma, no caso do disco, se tomarmos as faixas como capítulos de um livro ou poesias de uma mesma obra, que dialogam não apenas entre si, mas também com as ilustrações internas do encarte, da capa e da contracapa, até se pode pensar em uma comparação entre essas mídias, embora o disco continue sendo ouvido como música, principalmente para o público que consome o metal extremo.

Assim, com base nessas subcategorias de intermedialidade, buscar-se-á observar em que medida as operações de transposição/tradução realizadas por Celtic Frost e Rotting Christ podem ser analisadas como fenômenos intermediáticos. Mais do que isso, considerando o que se disse previamente a respeito dos conceitos de tradução intersemiótica e adaptação, a seção seguinte tem como objetivo, além da análise das canções extremas, traçar possíveis convergências teóricas que permitam captar o objeto de estudo por diversas perspectivas. Embora pareçam tornar frágil o campo das operações tradutórias que ocorrem entre artes de campos distintos, tais cruzamentos conceituais expõem o caráter transdisciplinar dos Estudos da Tradução e apontam para a necessidade de ampliar o olhar do pesquisador acerca desses fenômenos interartísticos, contando com mais de uma possibilidade de análise para que se avance neste campo acadêmico em franca expansão.

5.2 DUAS BANDAS, QUATRO TRADUÇÕES, MÚLTIPLOS OLHARES

5.2.1 As bandas como traduções

Uma das características importantes a ser colocada em destaque inicialmente nesta análise é o fato de que, diferentemente do que ocorre nas análises comparativas de obras e autores, no caso da música – e de forma muito clara no *heavy metal* – geralmente não se lida com um autor apenas, mas com uma banda, ou seja, um grupo de músicos que se propõem a compor e executar obras musicais autorais, o que pressupõe um acordo prévio entre seus componentes no sentido de aproximarem suas expectativas estéticas, filosóficas e políticas em relação ao trabalho que pretendem desenvolver em conjunto. Tal configuração grupal é predominante no meio metal, sendo raríssimos os casos de personalização de um artista solo entre grupos de metal extremo, ainda que várias bandas contem com a presença de uma figura principal responsável pela composição musical e/ou lírica, que geralmente é um dos seus membros fundadores.

De certa forma, as bandas já nascem como uma forma de tradução ao serem nomeadas. Afinal de contas, busca-se um nome que sintetize e traduza essas expectativas dos componentes do grupo, decisão colaborativa que pressupõe uma autoria coletiva. Assim, o nome do grupo se configura como uma forma de traduzir a visão de mundo e de música dos seus membros, bem como dos caminhos que estes, como banda, pretendem trilhar. Em outras palavras, se for possível pensar que as noções de tradução e interpretação se aproximam, como disse Gorlée (2016) em artigo sobre a intersemiose jakobsoniana – "a prática de traduzir, e da tradução, sugerem um paralelo para as variedades de interpretação como um termo mais geral" (AGUIAR; QUEIROZ, 2016, p. 74) – a escolha do nome da banda é uma interpretação dessa concepção compartilhada pelo grupo, o que explica por que os seus integrantes costumam usar o pronome "nós" em vez de usarem a primeira pessoa quando se referem a sua obra.

No caso do grupo suíço Celtic Frost, a busca pela liberdade criativa foi importante para a escolha do seu nome, conforme afirma Tom Gabriel Fischer, um dos seus fundadores:

Aquele era o tempo dos Metallicas e Megadeths (...) e nós queríamos um nome que não fosse tão 'cliché-metal'. O Hellhammer [banda que antecedeu o Celtic Frost] tinha um nome que definia *completamente* a nossa música, então, nós queríamos um nome que nos desse total liberdade artística, que não soasse metal, que não soasse como *nada*, de forma que nós pudéssemos incorporar a

nossa música qualquer coisa que quiséssemos, do *jazz* à ópera. Nós queríamos que o nome representasse nossas letras – basicamente o apocalipse – e escolhemos uma civilização, os Celtas, já que nós mesmos tínhamos raízes celtas, e 'geada' que simbolizava o fim do ano [na Europa], o fim de uma civilização, o fim de um ciclo. Mas um novo ciclo surge após o inverno, exatamente como em todas civilizações. Era um nome muito simbólico⁹⁷ (PATTERSON, 2013, p. 47).

Do lado da banda Rotting Christ, a justificativa para sua escolha é atribuída à necessidade de chocar a sociedade conservadora da Grécia, país marcado pela forte presença da religião cristã ortodoxa. Segundo Dimitris Patsouris, baixista conhecido como Jim Mutilator, ao escutar a banda Hellhammer pela primeira vez, este pensou: "Se eu criar uma banda, como eu a chamaria para ser bem horrível? E após escrever vários nomes eu vim com 'Rotting Christ'⁹⁸ (TOLIS; PATTERSON, 2018, p. 23). Sakis Tolis, vocalista e guitarrista da banda, acrescenta:

Nós queríamos soar como nossos ídolos, nós éramos colecionadores de fitas e de discos de vinil, e nós queríamos fazer algo. Nós já tínhamos ouvido Venom, Hellhammer, Celtic Frost, Bathory e aquelas eram as bandas como as quais queríamos soar. Nossa banda foi primeiro chamada "Black Church" [Igreja Negra], 'black' como em black metal e 'church' para algo que éramos contra. Contudo, nós nunca usamos aquele nome, porque Jim logo disse, "eu tenho um bom nome, vamos chamar nossa banda de Rotting Christ", e claro que eu disse sim – era um grande nome. Ele era extremo, mas *nós* éramos extremos, nós gostávamos de irritar a sociedade. (SAKIS; PATTERSON, 2018, p. 23)⁹⁹

Da mesma forma que no caso da banda suíça, também é possível perceber, além da clara influência do próprio Celtic Frost, o uso do pronome pessoal "nós", sempre no intuito de destacar o aspecto coletivo presente nas formações metálicas. O que fica evidente nesse processo de escolha dos nomes é exatamente essa necessidade de traduzir os sentimentos e

⁹⁷ Tradução minha para: "This was the time of the Metallicas and Megadeths (...) and we wanted a name that wasn't so 'cliché-metal'. Hellhammer had a name that *completely* defined our music, so we wanted a name that gave us total artistic freedom, that didn't sound metal, that didn't sound anything, so we could incorporate whatever we wanted into our music, from jazz to opera. We wanted the name to represent our lyrics – basically the apocalypse – and chose a civilization, the Celts, as we ourselves had Celtic backgrounds, and 'frost' which symbolized the end of the year, the end of a civilization, the end of a cycle. But a new cycle arises after the winter, just as with all civilizations. It was a very symbolic name" (PATTERSON, 2013, p. 47).

⁹⁸ Tradução minha para: "If I create a band, what could I call it to be very horrible?, and after writing down a lot of names I came up with 'Rotting Christ'" (SAKIS; PATTERSON, 2018, p. 23).

⁹⁹ Tradução minha para: "We wanted to sound like our idols, we were tape collectors, vinyl collectors, and we wanted to do something ourselves. We had already listened to Venom, Hellhammer, Celtic Frost, Bathory and those were the bands we wanted to sound like. Our band was first called 'Black Church', 'black' as in black metal and 'church' for something we were against. We never really used that name though, because Jim soon said, 'I have a good name, let's call our band Rotting Christ', and of course I said yes – it was a great name. It was extreme, but *we* were extreme, we liked to be a pain in society" (SAKIS, PATTERSON, 2018, p. 23).

expectativas de cada membro, sintetizando em uma expressão única as suas convergências ideológicas e estéticas.

A seguir, serão apresentadas as duas bandas selecionadas para esta pesquisa, trazendo alguns aspectos históricos e biográficos, além do contexto cultural e estético no qual ambas foram concebidas, visando também contextualizar o leitor não familiarizado com a história dos grupos. Embora ambos os grupos sejam bastante relevantes no cenário *underground* do metal extremo, dada sua influência longeva na história do próprio gênero, as duas não são conhecidas do grande público, o que justifica essa apresentação. Vale ressaltar que, ainda que a questão biográfica não seja determinante para as análises realizadas neste capítulo, é evidente que esses elementos ajudam a entender a identificação desse gênero musical com o lado sombrio e irracional do humano que a literatura gótica captou com propriedade, bem como com a transgressividade das vanguardas do início do século XX. Em resumo, buscar-se-á verificar em que medida essas bandas foram capazes de realizar uma tradução do gótico por meio da combinação dos elementos dessa literatura com elementos da vanguarda e da música popular.

5.2.1.2 Celtic Frost

A história do grupo Celtic Frost teve início por volta de 1981, num vilarejo chamado Nürensdorf, próximo a Zurique, na Suíça, quando Tom Gabriel Fischer (nascido em 1963), guitarrista e um amigo baterista formaram a banda Grave Hill, inspirada nos grupos ingleses de *heavy metal* tradicional, a chamada *New Wave of British Heavy Metal* (também conhecida como NWOBHM), que movimentava o cenário de música *underground* do final da década de 1970 e começo dos anos de 1980. Porém, conforme relato de Tom Gabriel, essa primeira experiência coletiva começou a ruir quando ele voltou de uma viagem a Londres, trazendo na bagagem o primeiro compacto da banda inglesa Venom, pioneira do metal extremo, com duas canções apenas (*In League with Satan* e *Live like an Angel (Die like a Devil)*), mas que foram suficientes para mudar a vida do então guitarrista dali em diante.

Assim como o álbum *Vol. 4*, do Black Sabbath, cujas composições haviam fascinado o jovem Tom Gabriel pela aura sinistra, exalando obscuridade e uma "desarmonia hipnotizante", o primeiro registro fonográfico do Venom parecia indicar um novo caminho para suas ideias, porém, seus colegas de Grave Hill não o acompanhavam no fascínio pela sonoridade extrema

do trio britânico. Em busca de um som ainda mais pesado e extremo, Tom ouvia o disco em rotação mais lenta (33 rpm, em vez dos 45 rpm indicados no disco), o que contribuiu para que seus colegas de grupo logo percebessem a radicalização musical do guitarrista e resolvessem abandonar o recém-formado grupo. Lado a lado com a descoberta do Venom, estava o interesse pela agitação *punk*, movimento que ridicularizava a ascensão comercial das bandas pioneiras do rock pesado, como Led Zepellin, Aerosmith e Deep Purple, por exemplo, e trazia para o palco a agressividade e a possibilidade de integração de todos aqueles que se sentiam marginalizados pela sociedade, como ele mesmo, segundo revela em seu livro *Only Death is Real* (FISCHER, 2012). Dessa forma, a dissolução do Grave Hill era inevitável, mas Tom Gabriel estava decidido a formar uma nova banda com uma abordagem mais extrema. Para tal, uniu-se a Urs Sprenger, que também ouvia e compreendia a música do Venom, além dos grupos de *hardcore*, como GBH, Anti-Nowhere League e Discharge. Nas palavras de Fischer (2012), "foi a existência do Venom e da banda *punk* radical Discharge que nos confirmou que a visão de uma música verdadeiramente extrema era viável"¹⁰⁰ (p. 35).

Tais declarações vêm ao encontro do que foi apresentado no capítulo terceiro desta pesquisa, principalmente no que diz respeito ao pioneirismo da banda Venom, que foi fundamental para o surgimento do metal extremo, e na conexão musical que o gênero ainda em formação mantinha com a música *punk/hardcore*, revelando a sua origem híbrida, bem como a busca pela superação das fronteiras entre linguagens distintas. Essas características são fundamentais para compreender a complexidade do metal extremo, bem como a sua diversidade estética.

Assim, sob essa orientação estética obscura, híbrida e transgressiva, nasceu em 1982 o Hellhammer, nome que deu uma identidade mais forte ao grupo em virtude de sua "conotação radical", apesar da clara inabilidade técnica dos seus membros e da precariedade de recursos materiais, como instrumentos ou estúdios apropriados, o que não era empecilho para que uma banda de metal *underground* seguisse em frente, assim como não o era para os *punks* (HEGARTY, 2007; RODEL, 2004), de quem o metal extremo herdou essa autonomia estética. Além de Tom, agora rebatizado como Tom Warrior, estavam Urs Sprenger e Jörg Neubart, que adotaram os pseudônimos Steve Warrior e Bruce Day, respectivamente. Apesar de sua abordagem ingênua de temas ligados ao satanismo e ao ocultismo, essa tendência a explorar os aspectos obscuros da natureza humana que o Hellhammer havia herdado do Venom foi

¹⁰⁰ Tradução minha para: "it was the existence of Venom and radical punk outfit Discharge that confirmed to us that the vision of truly extreme music was actually feasible" (2012, p. 35)

determinante na construção dos principais padrões líricos, visuais e sonoros do metal extremo. Como diz Rubio (2011), a banda foi uma espécie de ponto de partida para a radicalização do metal e sua fragmentação nos subgêneros cujos limites seriam melhor delineados na década de 1990.

No que diz respeito às conexões do metal com outras artes, é fato que o cinema de horror inspirou o imaginário lírico do Venom, ainda que de forma genérica, servindo como uma influência indireta. Contudo, o Hellhammer foi responsável por uma das primeiras tentativas de diálogo interartístico do metal extremo, a letra da funérea canção *Triumph of Death*, baseada na clássica tela homônima de Pieter Bruegel, pintada por volta de 1562. De certa forma, o Hellhammer inaugura no contexto metálico esse diálogo com o passado por meio da arte, que ganha novas interpretações e usos, como se fez na vanguarda europeia, e segue assombrando o presente com sua temática ligada à morte, estratégia utilizada também pela literatura gótica. Interessante que essa música tenha se tornado uma espécie de ícone da carreira do Hellhammer, com seus lamentos angustiantes, aliados ao clima de terror e sofrimento que a inevitabilidade da morte traz, tanto no quadro de Bruegel quanto no álbum, considerando sua sonoridade arrastada, as dissonâncias produzidas pelo uso do trítone e os grunhidos e gritos de dor emitidos pela voz áspera de Tom Warrior. O tema da morte, em virtude dessa interpretação sonora tão bem-sucedida da tela clássica, acabaria se tornando fundamental tanto na obra do Hellhammer quanto na do sucessor Celtic Frost, o que explica o título do livro de Tom Gabriel sobre os primeiros anos de sua carreira, o mencionado *Only Death is Real*, cuja frase foi retirada de uma de suas músicas mais célebres, *Messiah*, de 1983.

A segunda demo-tape da banda tinha exatamente o nome *Triumph of Death* e, apesar de todos os esforços feitos pelos membros, a repercussão do material foi bastante negativa na imprensa especializada, que tratou o lançamento com derrisão em virtude da falta de proficiência técnica da banda. Esse episódio causou um grande abalo no grupo (FISCHER, 2012, p. 113), a ponto de Steve Warrior abandonar a carreira de músico para sempre, por não se sentir capaz de levar o aprendizado do instrumento tão a sério quanto a banda almejava (*ibid.*, p. 116).



Fig. 9: Capa clássica da demo-tape do Hellhammer, *Triumph of Death* (1983), em que se pode notar a tendência das bandas do período em se tornarem cada vez mais extremas: “O VENOM está matando a música...o HELLHAMMER está matando o Venom...”. A alusão ao título do quadro de Pieter Bruegel é evidenciada pela imagem de um enforcamento.

No ano seguinte, contando com o baixista Martin Eric Ain e com um inacreditável contrato com um selo alemão, Noise Records, a banda lançou seu único registro em vinil, o EP *Apocalyptic Raids*. A Noise Records se tornaria grande nos anos seguintes, mas naquele momento, segundo relata seu fundador Karl-Ulrich Walterbach (GEHLKE, 2017), ele procurava "a banda mais pesada do mundo" para iniciar seu selo *heavy metal*, já que sua experiência na área fonográfica estava ligada ao *punk*. Essa origem de Walterbach na cena *punk* foi o que possibilitou o convite para que a banda integrasse o seu *cast* de artistas, pois a inexperiência musical do grupo não o havia abalado, já que entre as bandas *punk/hardcore* a inépcia não era um óbice para montar um grupo e gravar suas próprias canções. Mais uma vez, se comprova que o surgimento do metal extremo está intimamente associado a sua conexão com o *punk*, na medida em que este movimento estava mais aberto a experimentações do que o *heavy metal* tradicional.

Assim, o Ep do Hellhammer ganharia diversas versões nos anos seguintes e até hoje é uma referência no metal extremo, o que não evitou que este tivesse recebido críticas ainda mais severas por parte da mídia no momento do seu lançamento do que os registros anteriores (FISCHER, 2012, p. 175). As críticas se referiam principalmente à falta de qualidade técnica

dos músicos e ao uso de um vocal ininteligível para os padrões da época. Curiosamente, conforme relata Tom Gabriel (2012), se a mídia os execrava de um lado, do outro, vários leitores dessas revistas passaram a escrever cartas para saber sobre o grupo, o que lhes rendeu um pequeno culto na cena, mas não foi suficiente para garantir a continuidade da banda, que encerrou as atividades em junho de 1984. No dia seguinte (*ibid.* p. 191), contudo, estava formada a nova banda: Celtic Frost.

O Celtic Frost foi formado como uma reação a essa recepção negativa por parte da imprensa. Entre os componentes dessa reação estava o desejo de ampliar as fronteiras musicais do grupo com o intuito de dar uma resposta aos críticos acerca da suposta aura de incapacidade técnica que rondava o grupo. Pela mesma razão, os membros do Celtic Frost queriam enterrar a história do finado Hellhammer, mas isso não impediu que os primeiros lançamentos do Celtic Frost fossem tratados com desconfiança.

Entre esses primeiros lançamentos, merece destaque o EP *Morbid Tales* (1984), que, além de apresentar algumas inovações musicais, como a presença de vozes femininas e violinos, trazia também a faixa *Danse Macabre*, baseada nas alegorias artístico-literárias da Idade Média que representavam a universalidade da morte. A música foi composta com o uso de efeitos especiais, percussão e violinos, gravados sobre uma canção de ninar e acrescidos de vozes fantasmagóricas e ruídos estranhos ao *heavy metal*, mostrando as pretensões vanguardistas do novo grupo, bem como seu desejo de criar, por meio de sua arte, uma atmosfera de horror gótico também incomum à música popular. Outra faixa que guarda conexão com o contexto da presente pesquisa é *Into the Crypts of Rays*, baseada no romance gótico *Gilles et Jeanne* (1983), de Michael Tournier, que conta a história de um dos primeiros *serial killers* da história, Gilles de Rais, ex-companheiro de batalha de Joana D'Arc, assassino confesso de crianças. Sobre essa conexão com a literatura, Martin Ain diz o seguinte:

Eu tinha lido *Gilles et Jeanne*, de Michel Tournier, que era uma hipótese sobre Gilles de Rais, um dos assassinos em série mais pervertidos da história e, ao mesmo tempo, um dos homens mais poderosos do seu tempo, e a virgem de Orleans, Joana D'Arc, a heroína nacional e santa francesa (...) Eu também me inspirei em escritos tais como *As Litanias de Satã*, das *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Eu algumas vezes me apropriava de citações desses livros e as reescrevia de acordo com o meu gosto e as usava nas letras. Foi assim que *Revelations of Doom* nasceu, por exemplo¹⁰¹ (FISCHER, 2012, p. 207).

¹⁰¹ Tradução minha para: "I had read Michel Tournier's *Gilles et Jeanne*, which was a hypothesis about Gilles de Rais, one of history's most perverted mass murderers and at the same time one of the most powerful men of his time, and the virgin of Orleans, Jeanne D'Arc, the French national heroine and saint (...) I also gained inspiration from writings such as *The Litany of Satan* (sic) in Charles Baudelaire's *Fleurs du Mal*. I sometimes even

Dessa forma, o diálogo com outras formas de expressão artística continuava sendo uma fonte de criação para a banda, estratégia que serviu também para a criação de seu primeiro LP, o clássico *To Mega Therion* (1985) – cujo título foi inspirado numa frase bíblica utilizada pelo ocultista Aleister Crowley e significa "A Grande Besta". Além disso, a capa desse álbum, conforme apontado no capítulo 3 desta pesquisa (Fig. 5, p. 86), estabelece um diálogo com a pintura ao usar uma imagem do artista H.R. Giger, artista cuja obra acabaria sendo associada a Tom Gabriel e não apenas no seu aspecto estético, mas também pessoal e profissional, considerando que até hoje o vocalista administra os negócios da Casa Giger, na Suíça. Por fim, esse disco ainda trouxe a canção *Circle of the Tyrants*, baseada em um poema de Robert E. Howard, também conhecido como criador do personagem Conan, o Bárbaro.

De forma geral, o álbum *To Mega Therion* melhor exibiu o conceito lírico e estético do grupo. Segundo Rubio (2011), a dupla Tom e Martin partia de um conjunto de influências e referências bastante amplo a fim de "criar um mundo abstrato e bestial, uma época situada em algum lugar do não-tempo com, apesar de tudo, um conteúdo humano, decadente e obscuramente poético"¹⁰² (p. 68). Esse mundo de abstração apocalíptica viria a ser amplamente explorado por outros grupos de metal extremo que, até os dias de hoje, bebem dessa mesma fonte, o que comprova a riqueza do legado do binômio Hellhammer/Celtic Frost para o gênero, apesar de toda a sua autonomia e ousadia diante dos limites restritivos que a ideia de gênero suscita (RUBIO, 2011, p. 68). Na verdade, a influência desses grupos é tão relevante que mesmo suas inovações sonoras, como o uso de instrumentos orquestrais e vozes femininas operáticas, acabaram servindo como fonte de inspiração para o surgimento de outros subgêneros, como *doom*, *gothic*, *symphonic*, *industrial* e *avant-garde metal*.

Como consequência dessa natureza experimental do Celtic Frost, em 1987 foi lançado o seu álbum mais original e criativo (PATTERSON, 2013; RUBIO, 2011; WAGNER, 2010), intitulado *Into the Pandemonium*, no qual foram gravadas as duas faixas a serem analisadas, *Sorrows of the Moon* e *Tristesses de la Lune*, as quais, conforme indicam seus títulos, são duas versões de um mesmo poema de Charles Baudelaire. Exatamente por essa razão, esse disco será devidamente apresentado em seção separada para que se possa explorar sua profunda poeticidade. Neste momento, importa saber que tamanha ousadia rendeu mais problemas para o Celtic Frost, considerando que a gravadora discordava frontalmente desse direcionamento

appropriated quotes from these books and rewrote them to my liking and used them for lyrics" (FISCHER, 2012, p. 207).

¹⁰² Tradução minha para: "crear un mundo abstracto y bestial, una época situada en algún lugar del no-tiempo con, pese a todo, un contenido humano, decadente y obscuramente poético" (RUBIO, 2011, p. 68).

experimental do grupo, o que acabou causando problemas de distribuição do material, cancelamento da produção de um vídeo e de uma turnê e levou à banda a dissolver-se por um curto período de tempo.

Esgotado por todos esses fatos negativos e pelas dificuldades de levar adiante uma banda com caráter mais transgressivo em termos de padrão sonoro, a banda original se desfez e Tom Gabriel recrutou outros membros para gravarem o sucessor de *Into the Pandemonium*, contudo, deixando de lado a concepção inicial da banda. Assim, foi gravado o disco *Cold Lake*, em 1988, disco que até hoje é considerado – inclusive por seus próprios integrantes – como um verdadeiro fracasso na carreira do grupo em virtude de a antiga estética obscura ter sido abandonada em prol de uma atmosfera mais melódica e positiva¹⁰³, ligada ao chamado *lite metal* (WEINSTEIN, 2000). Musicalmente, é um disco correto, bem executado e que poderia ter até rendido algum sucesso comercial ao grupo. Porém, a antiga filiação ao metal extremo não convenceu os fãs do metal mais melódico e muito menos os mais radicais, o que acabou gerando um profundo sentimento de decepção dos membros da banda com a cena musical.

Em 1990, desesperado pela possibilidade de ter que abandonar a carreira musical de vez, Tom Gabriel decidiu fazer sua última tentativa com o Celtic Frost e, com diversos integrantes convidados, gravou o álbum *Vanity/Nemesis*, disco que, embora não fosse tão comercial quanto seu antecessor, não exibia mais a mesma aura obscura e experimental dos primeiros trabalhos. Segundo Tom, a ideia era gravar um álbum de metal mais direto, evitando as experimentações que haviam marcado a trajetória da banda nos anos iniciais – e este teria sido exatamente o seu grande erro (LOUDERSOUND, 2017). Esse último esforço de manter a banda provou-se inútil e o grupo, enfim, se dissolveu, embora tenha se mantido em reduzida atividade até 1993. Em 2001, Tom Gabriel e Martin Ain, os principais membros do grupo desde os tempos de Hellhammer, voltaram a se reunir e retomaram os trabalhos até o lançamento de *Monotheist*, em 2006, álbum que trazia de volta a obscuridade dos primeiros anos de Celtic Frost, fazendo jus ao *status* de banda *cult*, cuja influência sobre o metal extremo é uma das mais indiscutíveis até os dias de hoje. Infelizmente, todavia, pressões internas entre os membros logo fizeram com que Tom desistisse de seguir com o grupo, que encerrou atividades oficialmente em 2008. No mesmo ano, Tom formou o Triptykon, banda que seguiu um caminho sonoro bem semelhante aos primeiros anos do Celtic Frost e segue em atividade, enquanto Martin Ain montou a banda Tar Pond em 2015 e faleceu em 2017.

¹⁰³ Segundo Tom Gabriel, o fato de banda ter se separado e ele ter se apaixonado pela sua futura esposa contribuíram para que ele tivesse buscado uma atmosfera mais “colorida” e “positiva” para o grupo, distanciando-se de sua proposta inicial (PATTERSON, 2013).

O legado do grupo Celtic Frost para a cena do metal extremo é imensurável, tanto em termos de iconosfera, já que tanto suas letras quanto o aspecto visual foram determinantes para a constituição do *black* e *death metal*, quanto em termos sonoros, seara em que a influência do grupo se estendeu ainda mais, fornecendo elementos para o *grindcore*, o *doom metal*, *gothic metal* e *avant-garde metal*, além dos subgêneros já citados acima (PATTERSON, 2013). Um dado importante a ser mencionado é a abordagem eclética da banda quanto às suas próprias influências e intenções enquanto compositores, considerando que estes jamais se limitaram ao universo do *heavy metal*, tendo buscado influências em gêneros distintos como o *jazz*, a música clássica, o *funk* e, principalmente, do *rock* gótico/pós-*punk* do fim da década de 1970 e começo de 1980 (PATTERSON, 2013). Essa atitude mais aberta a influências diversificadas ajudou a levar a banda a experimentar com outros instrumentos e estruturas musicais desde o seu início, sendo o Celtic Frost responsável por apresentar ao metal extremo o uso de violinos, vocais femininos e corais, elementos que se tornariam mais comuns cerca de uma década depois. Todos esses atributos, aliados a uma história que se confunde com a do próprio metal extremo, comprovam a relevância do Celtic Frost para o gênero, bem como para as pesquisas na área dos *metal studies*.

5.2.1.3. *Rotting Christ*

O segundo grupo a ser apresentado nesta pesquisa, Rotting Christ, também tem uma história que se cruza com a do Celtic Frost. O grupo iniciou suas atividades em 1987 na Grécia – país que, assim como a Suíça do Celtic Frost, está à margem da grande indústria cultural, mas que tem uma prolífica cena de metal extremo – e ocupa uma posição privilegiada no *underground*, principalmente por ter uma longa carreira e por buscar manter o foco na criação de uma arte original, embora conserve boa parte dos traços essenciais do gênero, o que garante uma reputação praticamente ilibada no cenário. Fundada pelos irmãos Sakis Tolis e Themis Tolis, únicos membros que se mantêm no grupo até os dias de hoje, a banda gravou 13 álbuns de estúdio, além de contar com diversos registros entre discos ao vivo, compilações, demotapes e vídeos, somando 49 lançamentos¹⁰⁴. Diferentemente do Celtic Frost, a banda grega seguiu sua carreira de forma ininterrupta até os dias de hoje, o que garantiu uma maior

¹⁰⁴Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/255309-Rotting-Christ>. Acesso em: 27.1.2020.

quantidade de lançamentos e turnês mundiais, tendo realizados shows em todos os continentes, nos quais foi aclamada como uma das maiores representantes do metal extremo na atualidade. Tal longevidade não permite que se faça aqui uma minuciosa descrição biográfica e, por isso, a tarefa de apresentar a banda será limitada aos eventos que mais interessam à presente pesquisa.

Em sua longa trajetória, a banda passou por algumas transformações estéticas, tendo iniciado como uma banda de *grindcore* – gênero extremo mais próximo do *hardcore/punk* – que aos poucos foi assumindo contornos mais obscuros e pesados, mais característicos do *black metal*, embora o grupo tenha adicionado elementos de rock gótico, música eletrônica e étnica, o que também trouxe a possibilidade de usar, além da língua inglesa, o grego, o russo e o árabe em suas composições. Assim, em 1988 e 1989, seus primeiros registros contavam com um som ainda bastante inspirado na crueza do *punk/hardcore*, marcado pela gravação precária e pela simplicidade das composições, as quais mal passavam de um minuto de duração. Ainda que seus membros tivessem a intenção de montar uma banda mais voltada ao metal extremo, a proximidade com os *punks* na Grécia e a descoberta de bandas de *grindcore* como Napalm Death e Carcass (PATTERSON; TOLIS, 2018), cujos discos haviam sido lançados no ano anterior no circuito *underground*, aliadas à falta de domínio técnico, levaram o Rotting Christ a essa sonoridade mais crua num primeiro momento. Contudo, ainda no final de 1989, seria lançada a demo-tape que consolidaria a tendência da banda ao metal extremo, a clássica *Satanas Tedeum* (cuja capa foi comentada nesta pesquisa à página 74), com uma aura mais obscura e temática voltada ao satanismo e ao ocultismo, sob a influência de grupos como Venom, Bathory, Hellhammer e Celtic Frost (*ibid.*, 2013, p. 42).

Em 1993, após gravar mais algumas demos e um compacto, o Rotting Christ gravaria seu primeiro disco completo, *Thy Mighty Contract*, considerado o álbum inaugural do que se convencionou chamar de “*black metal grego*”, uma forma de metal extremo “definida por *riffs* de *heavy metal* surpreendentemente melódicos, uso de harmonias de guitarra, baixo proeminente e uma produção menos cáustica e com menos agudos do que as gravações oriundas do Norte da Europa”¹⁰⁵ (PATTERSON, 2013, p. 88), criando um som mais “quente” em comparação com o metal extremo setentrional. Assim, o Rotting Christ criou uma forma de expressão sonora que se estenderia a outras bandas do mesmo país e seguiria firme nos seus dois próximos álbuns, *Non Serviam* (1994) e *Triarchy of the Lost Lovers* (1996), produzindo um metal extremo de

¹⁰⁵ Tradução minha para: “defined by suprisingly melodic heavy metal riffs, the use of guitar harmonies, prominent bass, and a far less caustic and treble-heavy production than the one coming out of Northern Europe.”

tons obscuros, mas com uma sonoridade mais limpa e melódica, embora tenha conservado o peso e a agressividade do gênero.

Nos anos seguintes, a estética do Rotting Christ ganharia uma importante contribuição do *rock* gótico, bem como da estética melancólica, poética e sombria deste nos álbuns *A Dead Poem*, lançado em 1997, e *Sleep of the Angels*, de 1999. Essa influência gótica adentrou o metal extremo na primeira metade da década de 1990, impulsionada pelo sucesso dos britânicos da banda Paradise Lost, atingindo diversos grupos da cena *underground*, notadamente bandas que vinham de uma origem no *black* e *death metal* (TOLIS; PATTERSON, 2018). Tal detalhe é relevante para a presente pesquisa, pois foi exatamente essa conexão com o universo gótico que aprofundou a relação do metal extremo com a literatura, principalmente por meio da poesia, algo que apenas grupos de tendência mais vanguardista como Celtic Frost haviam feito até então. Musicalmente, no caso do Rotting Christ, essa contribuição trouxe o uso de vozes limpas, alternadas com as vozes ásperas mais convencionais do metal extremo, bem como a presença de outros instrumentos não usuais no gênero, como violinos, pianos e guitarras acústicas, além de andamentos menos velozes do que os presentes em seus trabalhos anteriores, características que ajudariam a formatar a estética que a banda desenvolveu neste século XXI.

Nos álbuns lançados a partir dos anos 2000, como *Khronos* (2000), *Genesis* (2002) e *Sanctus Diavolos* (2004), a banda retomou a sonoridade mais *black metal*, ao mesmo tempo em que passou a adotar o uso de corais épicos e orquestrações grandiosas – principalmente no último – característica que seria aprofundada nos álbuns seguintes. Assim, entre 2007 e 2019, ano de lançamento do seu último disco de estúdio, o Rotting Christ passou a também a cantar em idiomas não convencionais no metal extremo, como grego, árabe, romeno, francês, espanhol e latim, além de lançar mão de idiomas de civilizações antigas, como a inca, a indiana e a assíria, transformando a banda em uma rara manifestação multilinguística, por meio da qual promove o cruzamento de culturas e mitos antigos com as experiências do século XXI. Além disso, no plano sonoro, o grupo conseguiu imprimir uma marca singular a sua música, ao fundir diversos subgêneros do metal extremo em sua estética de forma bastante coesa e peculiar, aspecto que ajuda a explicar a adoção da expressão “metal extremo” nesta pesquisa, em vez de se dar destaque a esse ou àquele subgênero em particular, tanto para o Rotting Christ quanto para o Celtic Frost. Outro ponto importante, presente de forma mais evidente nos últimos discos, é a conexão com a música folclórica da Grécia, dos Bálcãs e do Oriente Médio, o que contribui para valorizar o aspecto multicultural da banda e conferir maior singularidade ao seu trabalho. Por toda essa gama de influências e experimentações linguísticas e musicais, pode-se dizer que

o Rotting Christ é um dos grupos mais marcantes da história do metal extremo, cena na qual goza de uma reputação invejável.

No aspecto lírico, vale destacar que a banda explora temas ligados ao satanismo (principalmente no que diz respeito à desobediência às imposições divinas), ocultismo e à mitologia, contra as religiões monoteístas (com foco especial no cristianismo ortodoxo que predomina em seu país de origem), além de abordar o paganismo do ponto de vista histórico e pessoal, assuntos caros ao *black metal* em especial e ao metal extremo em geral. Ademais, o Rotting Christ lida também com tópicos mais subjetivos, relacionados ao mal, à melancolia e à angústia da existência humana, elementos que aproximam o grupo da produção literária de Poe e Baudelaire. Se no campo sonoro já havia essa tendência a experimentar com formas e linguagens diferentes, é importante ressaltar que a banda grega, diferentemente do Celtic Frost, não se preocupou diretamente em estabelecer um diálogo explícito com outras formas de arte durante boa parte de sua longa carreira, tanto no aspecto visual quanto lírico, que costumam ser os pontos de conexão do metal extremo com artes como a pintura, o cinema ou a literatura. Contudo, em seus dois últimos álbuns, *Rituals* (2016) e *The Heretics* (2019) – em que foram lançados os poemas-canções que interessam a esta pesquisa – essa situação mudou e é possível observar a presença de um forte diálogo interartístico. Sendo assim, Sakis Tolis, seu principal compositor, passou a usar a literatura como referência para suas letras, nas quais aparecem citações e versões de textos de autores como John Milton, Shakespeare, Níkos Kazantzakis e William Blake, entre outros, que surgem como claras referências intermediárias.

Além disso, embora os elementos biográficos dos membros não sejam o foco desta pesquisa, vale mencionar que, ainda que ambas as bandas tenham vindo da Europa, os seus integrantes principais viviam em situação marginal nesse continente próspero. No caso do Celtic Frost, a banda foi formada em um pequeno vilarejo suíço, e seu principal membro fundador, Tom Gabriel Fischer, morava apenas com a mãe em condições de higiene precárias em virtude da enorme criação de gatos que esta abrigava, tendo como companhia somente os livros e discos (FISCHER, 2012). Quanto ao Rotting Christ, seus membros relatam ter passado boa parte da infância e adolescência na área suburbana de Atenas, vivendo em habitações semelhantes às favelas brasileiras, segundo conta o próprio vocalista Sakis Tolis (PATTERSON; TOLIS, p. 9). Talvez influenciadas por essas condições adversas, que as levavam a uma busca incessante por alternativas diante da precariedade, ambas as bandas foram extremas na sua ousadia, na sua liberdade criativa contra os padrões mais tradicionais de gênero. Assim como Poe e Baudelaire, as bandas Celtic Frost e Rotting Christ seguem uma tradição de

ruptura e rebeldia contra os padrões estabelecidos e a tradução de poetas que são ícones dessa tradição é uma ferramenta de conexão entre essas rupturas trans-históricas, que operam como rachaduras no tecido racional da sociedade, da mesma forma que a literatura gótica e as manifestações da vanguarda europeia do início do século XX.

5.3 CELTIC FROST TRADUZ BAUDELAIRE

Embora atualmente seja bastante comum um grupo musical lançar apenas uma canção por vez nas plataformas digitais – os chamados *singles* – no metal extremo ainda se conserva a prática de lançar as canções novas em um álbum, que é o caso do *corpus* desta tese. Assim, cada canção, ainda que, na maior parte das vezes, seja vista como uma produção independente das demais faixas de cada lançamento – exceto no caso dos álbuns declaradamente conceituais, em que todas as faixas estão claramente ligadas a um fio narrativo – acaba por se relacionar de alguma forma com esse contexto do disco em que se encontra. Se a conexão não acontece diretamente com as outras faixas do disco, esta se dá ao menos em termos de temporalidade, já que são todas lançadas em um mesmo contexto histórico, ao mesmo tempo em que há um diálogo na medida em que todas estão agrupadas em um álbum sob o mesmo título e com a mesma arte. Assim, elementos como ilustrações de capa e encarte, bem como a época do lançamento, de alguma forma, se relacionam a cada canção, motivo pelo qual seja tão relevante analisar esses aspectos nos álbuns que contêm as canções que interessam ao presente trabalho.

5.3.1 *Into the Pandemonium*

O álbum *Into the Pandemonium* foi lançado em 1987 pelo selo alemão Noise Records, contando com seus dois membros mais importantes (Tom Gabriel “Warrior” – vocal, guitarra, teclados e efeitos – e Martin Eric Ain – baixo, *backing vocal* e efeitos) e o baterista Reed St. Mark, que havia estreado no álbum *To Mega Therion*, de 1985. Segundo Tom Gabriel, o Celtic Frost, em virtude de sua íntima relação com o Hellhammer, não era levado a sério por boa parte da imprensa e foi somente com o lançamento de *Into the Pandemonium* que a banda passou a

ser vista com mais respeito pela imprensa (PATTERSON, 2013), embora a ousadia do grupo tenha custado caro, como se verá a seguir. Além dos músicos da banda, o disco foi marcado pela presença de artistas oriundos da música clássica, os quais foram convidados para produzir uma das obras mais ousadas do metal extremo, principalmente se for considerado o ano do lançamento do disco.

As relações entre a banda e esses convidados foi bastante tensa, pois, conforme conta Tom Gabriel, até então não havia bandas de metal tocando com músicos clássicos, cuja formação é bastante austera em comparação com a formação autodidata da maior parte das bandas de metal. Assim, como os membros do Celtic Frost também não conheciam partituras ou entendiam de composição, a pequena orquestra montada no estúdio considerava o seu som como barulho, e não como música, e por várias vezes sequer queria tentar tocar com o grupo, zombando da falta de domínio técnico dos seus integrantes (PATTERSON, 2013). A tensão descrita pelo vocalista da banda corrobora a ideia colocada no início desta tese de que, para não ouvintes de metal extremo, o gênero soe como mero barulho sem sentido, fazendo com que este não se enquadre nem no campo da música erudita e nem no da música popular, apesar de ter suas raízes fincadas no *rock*. Contudo, é inegável que a sonoridade desenvolvida por um grupo como o Celtic Frost seja produto de uma atitude cuja ousadia é comparável aos vanguardistas do início do século XX, que buscavam romper as convenções artísticas por meio da introdução de elementos estéticos estranhos à arte considerada bela e harmônica.

No caso do metal extremo, essa conexão com a vanguarda está exatamente nessa possibilidade de incorporar a música erudita ao peso e à distorção das guitarras e vozes, combinando os seus elementos como numa colagem de Kurt Schwitters ou Max Ernst. Não por acaso, o álbum em questão é apontado por Jeff Wagner (2010), principal pesquisador das bandas de *heavy metal* que fugiram às convenções pré-estabelecidas do gênero, como um dos primeiros discos de *avantgarde metal*, ou seja, metal de vanguarda, termo que passou a ser usado para se referir a grupos de metal de sonoridade não ortodoxa, geralmente incorporando influências de gêneros musicais totalmente distintos, como *funk*, *jazz*, música eletrônica e experimental, entre outros.

Essa ousadia, no entanto, foi prejudicial ao grupo suíço também do ponto de vista da gravadora, que relutou em aceitar o material e chegou a realizar diversas ameaças para que o grupo desistisse da ideia. Nas palavras de Tom Gabriel, “Eles não queriam ter um álbum experimental e tentaram de tudo: eles ameaçaram nos colocar na geladeira, nos tirar do estúdio,

pagaram o engenheiro de som pelas nossas costas para sabotar o álbum”¹⁰⁶ (PATTERSON, 2013, p. 53). Além disso, a gravadora cancelou um vídeo da banda e uma turnê, gerando problemas de ordem contratual e legal e, embora a banda tenha tentado manter intactos seus princípios, todo esse imbróglio judicial fez com seus membros se separassem. Segundo Tom Gabriel, por conta disso, “*Into the Pandemonium* é basicamente o epitáfio do Celtic Frost original”¹⁰⁷ (*ibid.*, p. 53).

Do ponto de vista musical, o álbum é bastante inovador por expandir as fronteiras ainda mal definidas do metal extremo de meados da década de 1980. Naquela época, conforme relato de Jeff Wagner e Hunter Ginn no *podcast* Radical Research, episódio 50, afrontar as convenções tácitas do metal extremo poderia custar muito mais caro do que nas décadas seguintes, quando as experimentações sonoras haviam se tornado um pouco mais comuns na cena¹⁰⁸ e, por isso mesmo, o disco do Celtic Frost é considerado um dos primeiros no metal extremo a se enquadrar no que viria a ser chamado de *avantgarde metal*, junto com a banda canadense Voivod. Conforme afirma Rubio (2011), *Into the Pandemonium* é um disco cuja influência foi fundamental não apenas para o *death* e o *black metal* em que a banda é normalmente enquadrada, mas também para o *doom metal*, o *gothic metal*, *industrial metal* e até mesmo *grindcore*, considerando que os pioneiros deste último gênero, a banda britânica Napalm Death, admitem claramente a influência dos suíços na sua música (MUDRIAN, 2004, p. 32).

De acordo com Slone (2008), em artigo na revista *Avantgarde Metal*, muito mais do que romper as fronteiras entre os gêneros dentro da seara do metal extremo, o disco confundiu os ouvintes ao trazer elementos de gêneros bem distintos, como da música clássica, do *pop*, do *rock* gótico e da música eletrônica, os quais ainda não tinham sido escutados em um álbum de metal extremo. Tal abertura musical propiciou também a criação de atmosferas sonoras mais melancólicas e fantasmagóricas, ampliando os tons de obscuridade do metal extremo e os sentimentos que a banda pretendia expressar. Segundo, Martin Ain, havia muitas outras tonalidades e cores para abordar as trevas além do preto (DUNN, 2011); daí sua busca por inspiração em outros gêneros musicais e formas de expressar sentimentos humanos mais

¹⁰⁶ Tradução minha para: “They didn’t want to have an experimental album and they tried everything: they threatened to put us on ice, to throw us out of the studio, they paid the engineer behind our backs to sabotage our album (...)”. (PATTERSON, 2013, p. 53)

¹⁰⁷ Tradução minha para: “*Into the pandemonium* is basically the epitaph of the original Celtic Frost” (PATTERSON, 2013, p. 53)

¹⁰⁸ Nesse *podcast*, Hunter Ginn diz que “em 1987, a cena metal ainda era bastante reacionária em termos de integração de influências externas” (tradução minha para: “In 1987, at least the metal scene was still pretty reactionary in terms of extreme outside influences.”)

recônditos e tão ou mais obscuros do que aqueles que o metal extremo vinha explorando em seus anos iniciais.

Embora boa parte dos seus ouvintes contemporâneos tenham demorado para entender a complexidade desse álbum, alguns fanzines independentes – como a publicação finlandesa *Isten Mag.*, de 1987, reeditada em 2014 – captaram a intenção estética revolucionária de *Into the Pandemonium*:

Esse álbum é magistral em todos os sentidos, incluindo suas covers. Nada assim foi feito antes. Para o Frost, *Into the Pandemonium* é um caso de “ou vai ou racha”, mas não são altas vendas que eles esperam e sim aceitação dos fãs. Esse álbum, como T.G. Warrior disse, deixou perplexos os próprios membros da banda. Ele é drasticamente diferente dos seus lançamentos anteriores. Diga o que eu quiser, eu digo que este é melhor (ISTEN MAG., 2014, p. 29)¹⁰⁹.

5.3.1.1 O álbum e os aspectos tradutórios

Considerando a intermedialidade como perspectiva para a qual se pode iniciar a análise deste álbum, já que se tem aqui um texto que veio de um livro de poesia e é traduzido em duas versões musicais diferentes no mesmo álbum, é preciso apresentar a mídia que as coloca em circulação para um novo público: o suporte material da obra é um *compact disc* (CD), lançado em 1999, mas com músicas originalmente lançadas em 1987. No disco em vinil da Noise Records, havia 10 faixas, sendo que a versão em francês do poema não estava presente. Somente na versão em CD da Combat Records (EUA), também de 1987, é que as duas versões, em inglês e francês, podem ser ouvidas no mesmo lançamento. Assim, o material que tenho em mãos é um relançamento que respeita a mesma ordem do CD da Combat, mas inclui ainda 3 faixas-bônus.

Em um lançamento de um álbum musical, um elemento que acrescenta uma camada de sentido à obra é a sua capa. Como envolve um produto de circulação mercadológica, em primeiro lugar, a capa seria uma forma de anunciar o produto e evidenciar o seu conteúdo, mas

¹⁰⁹ Tradução minha para: “This album is masterful all the way including its covers. Nothing like this has ever been done before. For Frost, *Into the Pandemonium* is a case of “make it or break it”, but it’s not huge sales figures they’re expecting but acceptance from the fans. This álbum, as T.G. Warrior said, perplexed the band members themselves. It is drastically different from their previous releases. Say what you will, I say it’s better. (ISTEN MAG., 2014)

a partir da década de 1960, com a colaboração de artistas visuais na sua elaboração¹¹⁰, esta passou a figurar com um elemento importante na concepção do álbum. No caso do metal extremo, as capas com motivações violentas, imagens de caos e destruição, antirreligiosas, sombrias ou abjetas são bastante comuns (RUBIO, 2011), conforme vimos no Capítulo 4. Algumas delas, inclusive, foram fruto de disputas judiciais e proibições em vários países por serem consideradas demasiadamente agressivas em relação aos seus valores morais, religiosos ou culturais, por exporem aquilo que Kahn-Harris (2007) chama de “transgressão discursiva” (p. 34). Assim, no metal extremo, as capas assumem enorme relevância estética e trazem consigo toda a iconosfera da cena em suas ilustrações e pode-se inferir, com certa margem de segurança, que cada capa procura espelhar a atmosfera da música que se encontra gravada no seu respectivo álbum.

Nesse sentido, as faixas do álbum que serão analisadas se relacionam intersemioticamente com a capa, dialogando com a ilustração, ao mesmo tempo em que dialogam com as outras faixas, com as quais compõem um todo, ou seja, o álbum em si, que evidentemente dialoga com outros álbuns e artistas de sua época, bem como do presente e do futuro, numa rede infinita de conexões interartísticas. No caso em tela, a capa do disco (Fig. 11) é um elemento central para compreender a dimensão interartística de *Into the Pandemonium*, por trazer uma referência intermediática clara à pintura. Afinal de contas, a capa é um detalhe da obra *Jardim das Delícias Terrenas*, do pintor Hieronymus Bosch, um tríptico que traz o paraíso divino ao lado esquerdo e o inferno à direita, enquanto que, ao centro, estão a vida terrena e seus prazeres carnavais. Se as partes mais coloridas da obra de Bosch, à direita e ao centro, parecem imagens extraídas de um belo sonho, do lado esquerdo as imagens parecem saídas de um pesadelo.

O painel em questão é também conhecido pela sugestiva alcunha de “inferno musical” por causa da presença de diversos instrumentos musicais, que são apresentados como instrumentos de tortura (Fig. 12), além de músicos e outros artistas. Porém, a capa destaca a parte mais escura do tríptico, no canto superior da tela, que representa a imagem mais convencional do inferno, na qual se sobressai a destruição de um mundo em chamas em que seres humanos, dos quais se veem apenas as sombras, se suicidam lançando seus corpos ao ar ou vagam solitários em meio ao caos. Além disso, um céu de cor escura anuncia um apocalipse de trevas, fumaça e destruição no lugar que, segundo demonstra o painel completo (Fig. 12), é

¹¹⁰ Andy Warhol foi o responsável por elevar as capas de discos a partes inerentes da obra de arte final dos álbuns musicais, ao conceber a capa do célebre disco *The Velvet Underground & Nico*, em 1967, o qual estampava uma grande banana no centro, em vez da tradicional foto dos músicos.

destinado a receber todos os pecadores, incluindo os músicos, numa clara alusão ao destino que aguarda a própria banda, em virtude de sua posição crítica em relação à moral cristã. No canto inferior direito da capa, vê-se uma fila de pessoas adentrando uma construção, possivelmente o inferno, ideia que completa o sentido do título do disco, já que a preposição “into” indica, em inglês, movimento para dentro de algum lugar.

Essa construção, por sinal, dialoga com uma segunda ilustração presente no encarte do álbum (Fig. 13), assinada por Les Edwards, autor de diversas capas de livros de horror e ficção científica, cujo nome é *Tombworld*, referência a um planeta-cemitério do livro *Tour of the Universe* (1980), de Roberto Holdstock e Malcolm Edwards, para onde os reis de nações alienígenas levariam seus mortos, apontando para outras conexões entre artes, mídias e épocas distintas num único disco e indicando a intenção interartística do Celtic Frost. Nessa ilustração interna, a cor cinza de tom agonizante e sombrio, as nuvens carregadas e a frieza das construções se assemelham ao inferno de Bosch, além de ambas retratarem o local de destino dos mortos.

As cores presentes tanto na capa quanto nessa ilustração são elementos visuais importantes no metal extremo, gênero que privilegia a presença do preto e dos tons escuros em sua iconosfera, bem como do vermelho (WEINSTEIN, 2000) e da combinação preto-e-branco que é comum à estética *punk* e predomina no metal extremo. A capa de *Into the Pandemonium*, contudo, traz, além do preto, as diversas tonalidades escuras que vêm da tela de Bosch, como cinza, verde, amarelo e vermelho, escolha que tem conexão com a tendência do grupo à experimentação sonora e estética, como explica Martin Ain em entrevista para o documentário *Metal Evolution – Extreme Metal*, de Sam Dunn:

Nós pensávamos que ser extremo não significava apenas ser extremo no que diz respeito às letras ou à imagem que você ostenta, mas também ser extremo no sentido das inspirações musicais, ou dos estilos musicais que você tenta incorporar (...) Há muito, muito mais tonalidades e cores para as trevas do que somente o preto (DUNN, 2011).¹¹¹

Finalizando as ilustrações de *Into the Pandemonium*, a contracapa do disco, também visível no encarte do CD, traz a continuação da imagem, ou seja, o canto esquerdo superior do painel, sobre o qual se encontram a foto do grupo e a lista de músicas presentes no álbum,

¹¹¹ Tradução minha para: We thought that being extreme meant not only being extreme about lyrical themes or the imagery you use, but also being extreme in the sense of musical inspirations, or the musical styles you try to incorporate (...) There are many, many more shades and colors to darkness than just black (DUNN, 2011).

apontando para a presença dos seus integrantes e de sua obra no mesmo pandemônio em que se encontram os pecadores e os mortos.



Fig. 10: Capa do álbum *Into the Pandemonium* (Fonte: Encyclopedia Metallum).



Fig. 11: Painel direito de *Jardim das Delícias Terrenas* (Bosch).
 Fonte: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>



Fig. 12: *Tombworld* (1980), Les Edwards, ilustração interna do álbum do CF.
 Fonte: <https://lesedwards.com/products/tombworld#full-descr>

Considerando a concepção de Rajewski (2012), segundo a qual “as referências intermediáticas devem ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto”, a citação à obra de Bosch não é aleatória no contexto do álbum e do metal extremo que a banda tinha intenção de oferecer ao seu público. Assim, a escolha desse fragmento do tríptico se relaciona com o passado medieval e traz para o presente a fantasmagoria do inferno como forma de punição aos que ousassem desafiar a moral cristã, algo que a música do Celtic Frost fazia questão de afrontar. A banda, então, dialoga com outra forma de arte, a pintura, ao mesmo tempo em que se utiliza dessa forma de expressão imagética para acrescentar mais uma camada de sentido a sua própria música, presentificando o inferno de Bosch. Pensando no título da obra em tela, ou seja, o álbum, cabe registrar mais uma referência intermediática à poesia clássica de John Milton, que, em *Paraíso Perdido* (1667) nomeou a capital do inferno como “Pandemônio”, o lugar onde vivem todos os demônios. Em outras palavras, é como se o Celtic Frost traduzisse duas referências clássicas de artes distintas para a sua concepção obscura de mundo.

Ainda no universo da intermedialidade, ao trazer apenas um fragmento da obra de Bosch para a sua capa, pode-se dizer, considerando a mudança de mídia – no sentido que enuncia Rajewski (2012), ou seja, de que a intermedialidade ocorre e só faz sentido quando duas ou mais mídias deixam de coexistir para dar lugar a uma só, diferentemente das obras que combinam mais de uma mídia¹¹², ou obras plurimidiáticas – que o Celtic Frost *reemoldura* o quadro do pintor holandês, tornando-o mais enxuto e mais adequado a uma capa de dimensões reduzidas em comparação com as medidas do tríptico de Bosch. Além disso, embora tanto o quadro quanto a capa se comportem como imagens, o sentido da imagem não mais se conecta ao contexto da pintura, mas sim em relação à música presente no álbum e ao contexto do metal extremo.

De qualquer forma, cabe ressaltar aqui o caráter de cruzamento de fronteiras entre e mídias distintas que já inicia na capa do álbum e é marca dos estudos relativos à intermedialidade. Contudo, além da questão das mídias distintas que se encontram, cruzamento semelhante se dá entre as diferentes artes envolvidas nesse diálogo promovido pelo álbum *Into the Pandemonium*, que, se observado pelas lentes da intersemiótica, lida com signos diferentes,

¹¹² Diz Rajewski (2012): “Nessa terceira categoria [referências intermediáticas], (...) a intermedialidade designa um conceito semiótico comunicativo, mas neste caso, *por definição*, é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia temtiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (p. 25-26)

quais sejam, a pintura de Bosch e a música extrema do Celtic Frost presente no disco, sendo que a última deve buscar, de alguma forma, traduzir o teor estético da primeira.

Assim, no âmbito da intersemiótica, pode-se interpretar a escolha dessa imagem como um símbolo da moral cristã e do sofrimento que a desobediência a seus cânones representa. Nesse sentido, como a própria banda questiona ativamente essa moral cristã, a capa alude ao sofrimento dos dissidentes por meio dos signos de morte e dor, como as cores escuras do cenário infernal, o fogo que arde por detrás dos montes esfumaçados e os humanos que ali circulam solitários. Dessa forma, pode-se afirmar que o Celtic Frost traduz intersemioticamente a imagem, usando-a como signo do inferno – ou pandemônio – que sua música se propõe a apresentar, como se o som pesado, obscuro e denso emulasse o próprio som do inferno de Bosch. A angústia e o sofrimento evidentes no quadro passam a se relacionar diretamente com a música extrema da banda, que, para completar a atmosfera angustiante, é cantada por vozes predominantemente lamuriantes. Tom Gabriel, responsável pela voz principal do grupo, une um registro áspero, proveniente do metal extremo, e melancólico, inspirado na influência que vinha da música gótica e, independentemente das letras que essa voz veicula, seu timbre em si carrega um sentido próprio e adequado a esse tipo de sonoridade.

Essa escolha da imagem da capa também leva a duas possíveis interpretações desse processo de tradução intersemiótica: se a imagem for escolhida após a composição do álbum, é ela que tem a função de traduzir intersemioticamente a música, buscando representar o peso dos instrumentos, a melancolia áspera da voz em suas cores escuras e no sofrimento das pessoas que vagam no inferno de Bosch – ou no pandemônio miltoniano do Celtic Frost. Se, por outro lado, a capa preceder à criação musical, pode-se dizer que a música seria a tradução intersemiótica da imagem, buscando representar a sua atmosfera sombria por meio de notas mais graves, com trítomos em profusão que acentuem o ambiente pecaminoso do inferno e vozes que façam jus aos pobres diabos destinados ao tormento eterno, como efetivamente se percebe na música que se ouve em *Into the Pandemonium*.

Além disso, pensando na teoria da adaptação, pode-se observar que a escolha dessa ilustração para capa do álbum vem ao encontro do que diz Hutcheon (2013) a respeito da via de mão dupla que se abre para o adaptador/tradutor no processo de recriação da obra de partida, quando afirma que a adaptação é um “ato de apropriação ou recuperação e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (p. 45). Assim, ao usar apenas parte do painel direito de *Jardim das Delícias Terrenas*, a banda retira a imagem do seu contexto de origem – o quadro em sua totalidade – e chama a atenção para um dos múltiplos sentidos que a

obra de partida comporta, destacando exclusivamente o inferno oferecido aos pecadores e criando um novo contexto para a imagem. Em outras palavras, é como se o Celtic Frost buscasse confinar a existência humana ou sua própria obra ao inferno, seja ele real ou parte de uma experiência onírica assustadora, ao eliminar da imagem seus painéis mais claros, de aspecto paradisíaco e ares tranquilos. Como a imagem angustiante do inferno ocupa toda a extensão da capa, não há sequer espaço para fuga desse pandemônio, delimitado pela nova moldura criada pelo recorte feito pela banda.

Ainda dentro das questões levantadas pela teoria da adaptação, pode-se afirmar que, ao trazer para a contemporaneidade um pintor renascentista, a banda recontextualiza o *Jardim das Delícias Terrenas* em suas novas relações com o metal extremo, bem como a reinscreve numa outra realidade, em que certamente é percebida de modo distinto daquele de sua criação. Além disso, com uma operação de apropriação, o Celtic Frost garante a sobrevivência (ou pervivência benjaminiana) de Hieronymus Bosch, como já o haviam feito os surrealistas. Afinal de contas, Bosch e sua arte viriam a influenciar os pintores do surrealismo exatamente por causa de sua aparência onírica e das criaturas que habitam o seu universo. Assim, ainda que de forma indireta, percebem-se nessa escolha por Bosch as conexões vanguardistas do Celtic Frost, bem como a prática cara aos escritores do período gótico – cujas ligações com o fantástico e o fantasmático também são caras aos surrealistas – de fazer ressurgir no presente os recalques do passado.

De certa forma, como se vem buscando mostrar nesta pesquisa, gótico, vanguarda e metal extremo dialogam constantemente por meio desses processos de tradução interartística, inclusive na dimensão visual do álbum *Into the Pandemonium*, como se viu até aqui, revelando também a complexidade do objeto em análise. É nesse contexto de diversidade musical, experimentalismo e diálogo com outras formas de arte que as versões do poema de Baudelaire são apresentadas ao público, trazendo as primeiras conexões do metal extremo com a literatura maldita, conforme se verá a seguir.

5.3.2 Sorrows of the Moon

O poema de Charles Baudelaire escolhido para a tradução musical da banda foi publicado originalmente em francês em 1857, no livro *As Flores do Mal*, obra que causou

profundo impacto nos círculos literários europeus desde o seu lançamento, tendo posteriormente influenciado a poesia simbolista pelo poder de sugestão de seus poemas e pela forte presença da sinestesia, figura de linguagem que interessa à presente pesquisa em virtude de indicar a combinação de sentidos diferentes em uma mesma expressão. Contudo, a estética baudelariana atravessou as fronteiras de seu tempo e avançou em direção ao século XX, tendo influenciado parte da vanguarda europeia, bem como o pensamento moderno, vide os diversos estudos que lhe dedicaram nomes importantes como Georges Bataille e, principalmente, Walter Benjamin. Os temas que *As Flores do Mal* trazem à luz, como o tédio profundo diante do mundo moderno, a morte, a decadência, o encontro com o mal e com os fantasmas internos e externos, fizeram com que sua poesia chegasse até a pós-modernidade com sua aura de “maldita”, influenciando até mesmo a música, notadamente o rock gótico, gênero que também está presente na concepção musical do Celtic Frost.

Embora o poema de partida esteja em francês e a banda tenha o alemão como idioma nativo, a escolha se deu pela tradução de Joanna Richardson (MCNICHOLL, 2017) em inglês, idioma predominante na cena metálica da década de 1980, principalmente na sua vertente mais extrema¹¹³. No entanto, como aponta McNicholl, não há no disco qualquer referência à tradutora e nem sequer a Charles Baudelaire, assim como, no encarte, o poema não aparece entre as outras letras do álbum, como se houvesse aí muito mais uma tentativa de apropriação do texto baudelairiano do que necessariamente um tributo ao poeta. Essa estratégia não aponta para um diálogo explícito da banda com Baudelaire, mas, de forma implícita, indica uma conexão entre a proposta estética do grupo e a temática obscura dos poetas malditos. Embora o ouvinte não seja informado acerca da procedência do texto, este ultrapassa os limites do livro e da história e se presentifica na música extrema, que lhe garante a pervivência benjaminiana em virtude das características que o gênero compartilha de forma indireta com a poesia do século XIX. Essa invisibilidade do autor, por outro lado, dialoga com uma estratégia característica da pós-modernidade, que já havia declarado a morte do autor e apontado para o caráter palimpsestoso e intertextual da cultura, conforme Barthes (2004), Genette (2006) e Kristeva (2005), o que coloca o texto musical de tons obscuros presente no álbum em diálogo com a literatura sombria do poeta francês.

¹¹³ Nas décadas seguintes, idiomas nacionais passaram a ser mais usados por bandas que não têm o inglês como língua nativa, inclusive na cena mais extrema. Contudo, nos anos de 1980, eram muito raros os lançamentos em outros idiomas, já que o inglês servia como uma espécie de língua franca usada pela cena underground para se comunicar por meio de cartas e fanzines no mundo inteiro (WALLACH; BERGER; GREENE, 2011). Some-se a isso a influência do *heavy metal* cantado em inglês sobre as bandas pioneiras do metal extremo, entre as quais o Celtic Frost figurava em sua primeira encarnação como Hellhammer.

Interessante notar que, apesar da invisibilidade tanto do autor quanto da tradutora, o texto foi preservado em sua totalidade, mantendo sua estrutura de soneto, ou seja, os versos são cantados pela banda seguindo a mesma sequência de dois quartetos e dois tercetos, como se pode ver abaixo:

Sorrows of the Moon¹¹⁴

Charles Baudelaire
Tradução: Joanna Richardson

This evening the moon dreams more lazily
As some fair woman, lost in cushions deep
 With gentle hand caresses listlessly
The contour of her breasts before she sleeps

 On velvet backs of avalanches soft
She often lies enraptured as she dies
 And gazes on white visions aloft
Which like a blossoming to heaven rise

When sometimes on this globe, in indolence
She lets a secret tear drop down, by chance
 A poet, set against oblivion

Takes in his hand this pale and furtive tear
This opal drop where rainbow hues appear
And hides it in his breast far from the sun

O poema em si destaca a lua, que é vista pelo eu lírico como uma mulher, considerando as características humanas que lhe são atribuídas. Porém, essa figura feminina está triste e parece solitária em sua indolência, ao mesmo tempo em que deixa entrever um apelo erótico em sua beleza de mulher que toca o próprio corpo. Junto dela, a observar-lhe furtivamente, está um poeta, também solitário, a quem resta apenas surrupiar à lua-mulher uma lágrima, como

¹¹⁴ A música pode ser ouvida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=1NlgMUY81eY>.

prova única de sua existência sublime no campo dos desejos do observador, guardando para si, como um segredo, a beleza inatingível do triste e indolente astro-fêmea. Apesar das imagens de maciez e leveza sugeridas pelo poeta (*velvet, dreams, gentle*), há também, paradoxalmente, as avalanches e a melancolia deste ser que chora sua solidão, combinação de extremos que a banda vai tentar resolver musicalmente, ao fundir o peso do metal extremo com o som mais soturno do gótico.

Nesse sentido, levando em consideração os vários subgêneros que dialogam entre si no panorama sonoro do metal extremo, os quais encontram um lugar privilegiado neste álbum do Celtic Frost, pode-se dizer que *Sorrows of the Moon* pode ser classificada como uma faixa *doom metal* com claras influências do rock gótico do começo dos anos de 1980. Como se viu no capítulo sobre o metal extremo, o *doom metal* é o subgênero mais melancólico entre as suas vertentes, lançando mão de andamentos mais lentos, funéreos, e temas poéticos dos séculos XVII e XIX (RUBIO, 2011), sendo o Celtic Frost um dos grupos que ajudaram a estabelecer os alicerces dessa forma de expressão metálica.

Aqui vale lembrar o estudo já mencionado de Bardine (2015), no qual este aponta diversos elementos da literatura gótica que ele chama de “princípios góticos” (*gothic tenets*) e que também estão presentes em bandas de metal extremo, destacam-se o sublime e o recurso ao passado. Segundo o autor, tais princípios podem ser verificados não apenas na literatura gótica dos séculos XVIII e XIX, mas também em romances do século XXI, conforme estudos recentes realizados por pesquisadores como Daniel Olson¹¹⁵ (2011) e Diane Hoeveler e Tamir Heller (2003)¹¹⁶. No caso do poema em questão e da música do Celtic Frost que lhe serve de suporte estético, o tema predominante é o sublime, que se encontra representado pela melancolia tanto da lua quanto do poeta, bem como pela inatingível beleza e sensualidade da lua. Outro tema caro ao gótico que a banda explora é o passado, que aqui se manifesta na escolha de um poema do século XIX para representar um sensação de angústia e solidão ainda recorrente na contemporaneidade, em linha com o pensamento de Elferen (2012), que lembra que o gótico sempre ressurge em momentos de crise, sendo, segundo Serravalle de Sá (2019), “porta-voz das ansiedades, dos medos e das sombras que são inerentes à humanidade” (p. 9).

Voltando à canção, na tradução do Celtic Frost, a introdução é dada por uma base de guitarra e baixo pesada, acompanhada pela bateria em andamento médio e, após quatro compassos, esse andamento é reduzido, o *riff* de guitarra torna-se mais arrastado e sombrio, ao

¹¹⁵ OLSON, Daniel. *21st Century Gothic: Great Gothic Novels since 2000*. Lanham, Maryland: Scarecrow, 2011.

¹¹⁶ HOEVELER, Diane L. & HELLER, Tamir (eds.). *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions (Approaches to Teaching World Literature)*. Nova York: MLA, 2003.

qual é adicionado um dedilhado simultaneamente melancólico e etéreo. Essa textura sonora serve como ambiência para o sublime manifesto na visão da lua entristecida de Baudelaire, que se transmuta intersemioticamente em notas de guitarra mais soturnas e um contrabaixo mais agudo e melódico do que o usual no metal extremo. Isso significa que, na concepção do Celtic Frost, a recriação desse texto de Baudelaire demanda uma recodificação em formas sonoras capazes de despertar melancolia e beleza ao mesmo tempo, que é o que evoca a imagem da lua-mulher sublime que se encontra diante do olhar do poeta, aquele a quem só resta furtar-lhe uma lágrima.

Na mudança de andamento, surge então a voz de Tom Gabriel cantando os versos do primeiro quarteto usando um timbre lamuriante e sinistro, com uma dicção pouco clara. Assim, embora não siga o registro gutural mais convencional do metal extremo, a voz da canção é bastante ininteligível mesmo para um falante nativo do inglês, pois o cantor interpreta os versos em profundo tom de lamento, vindo ao encontro da ideia de que, no metal extremo, a intensidade emocional transmitida pela voz precede o conteúdo lírico. Nesse caso, então, é possível que o ouvinte compreenda, muito antes de saber do que trata a letra, que a música evoca um tema melancólico apenas pelo timbre de voz usado pelo vocalista, percebendo-a em sua materialidade, como afirma Cavarero (2011) sobre o canto épico e sua relação com a oralidade. Segundo a autora:

É a voz, com seus ritmos sonoros, que organiza as palavras do canto épico. O semântico, ainda não submetido às leis congelantes da escritura, dobra-se à musicalidade do vocálico. Preferido pela épica, mas operante na poesia em geral, o âmbito dos sons crucialmente acaba se revelando como o lado musical da linguagem que solicita a área corpórea do prazer (2011, p. 25).

Dessa forma, na recriação do poema pelo Celtic Frost, a voz desempenha uma função intersemiótica fundamental para representar e evocar sensações pré-verbais presentes nas entrelinhas do poema que uma leitura natural talvez não fosse capaz de reproduzir. Mais do que isso, ao lançar mão de uma voz lânguida e sofrida, quase agonizante, a banda chama a atenção para uma dimensão corpórea da linguagem, o que Cavarero denomina “um reino extraverbal de emissões insensatas, perigosamente corpóreas e ainda sedutoras e próximas da animalidade” (2011, p. 26). Um detalhe importante é que a voz escolhida para essa versão é masculina, levando o ouvinte a identificá-la muito mais com o poeta que testemunha a solidão da lua do que com a lua em si, opção que será alterada na segunda versão do mesmo poema recriada pela banda.

Voltando à música, ao final do primeiro quarteto, a guitarra pesada assume a posição de destaque e uma base instrumental lenta executada por meio de um trítone – o *diabolus in musica* – acompanhada por um lamento fantasmagórico – que é emitido por uma segunda voz, a do baterista Reed St. Mark – separa as partes da canção nos mesmos pontos em que o poema se divide. É interessante notar que, antes desse lamento, o vocalista acrescenta ao texto uma interjeição (oh!) que se assemelha a uma expressão de dor ou êxtase e é seguida pelo lamento principal, trecho que atua na música como uma espécie de refrão a separar os quartetos e os tercetos. Considerando que o refrão, na música popular, serve como uma espécie de marcador a indicar um dos pontos principais da canção, pode-se dizer que o lamento fantasmagórico sustentado por um poderoso trítone nas guitarras e que retorna ao fim de cada seção é exatamente o motivo principal de *Sorrows of the Moon*, a espinha dorsal dessa recriação de Baudelaire, como uma triste e sinistra lembrança a assombrar o poeta ou o eu lírico que canta na música – ou, como afirma Rossi (2018) acerca do gótico, como o retorno daquilo que é recalcado e que continua a espreitar tanto o poeta quanto a lua-mulher. Afinal, como esse lamento não é parte do texto-fonte, mas uma voz adicionada ao som que não é igual à voz principal, é como se esta viesse realmente de uma presença ausente, de um espectro sem corpo que se manifesta misteriosamente entre as estrofes, como nos romances góticos. É importante registrar que a sensação espectral desse lamento é amplificada pelo uso de efeitos de estúdio, como eco e *reverb*, recursos externos ao texto e que se tornam viáveis exatamente em virtude dessa mudança de mídia que ocorre entre as duas versões do poema, isto é, a escrita e a musicalizada, conforme explicam teóricos da intermedialidade como Rajewski (2012) e Wolf (2020).

Como é comum na canção popular, há repetição da estrutura da canção (MIDDLETON, 2006) e, assim, a segunda parte reinicia com o mesmo andamento médio da introdução da música, repetindo, na segunda estrofe – que corresponde ao segundo quarteto do poema – a mesma sequência estrutural do primeiro quarteto. Ao final desse segundo quarteto, a interjeição “oh!” se transforma em um debilitado “ah!”, como se indicasse o esmorecimento do eu lírico diante de uma lua que agoniza em êxtase (*She often lies enraptured as she dies*), e vem novamente acompanhada do canto assombrado que aponta para a melancolia presente no poema. Dessa forma, a melancolia sublime que Baudelaire associa ao espetáculo da lua indolente é traduzida de forma intersemiótica por esse canto que se interpõe entre as estrofes e deixa a atmosfera da canção ainda mais lúgubre. Tal estratégia criativa vem da tradução intersemiótica e amplia, por meio do acesso a outros sentidos, a percepção do texto de partida,

pois se, no poema, a atmosfera melancólica está nos versos, na música essa sensação pode ser reforçada pela sonoridade soturna das guitarras, pelo andamento fúnebre da canção e pela voz espectral que ressoa nos intervalos das estrofes.

Afinal, como afirma Plaza (2003), a tradução intersemiótica envolve exatamente esse “intercurso de sentidos” por lidar com sistemas de signos distintos. Neste caso, em vez de usar apenas as palavras para se expressar, como fez Baudelaire, a banda Celtic Frost conta com o apoio dos recursos musicais que vem dos instrumentos e da voz cantada para recodificar o poema em forma de música, pois na intersemiótica, “tornam-se relevantes as relações entre sentidos, meios e códigos” (PLAZA, 2003, p. 45). Dessa forma, se, no caso do poema, a linguagem verbal escrita tem como referência o código visual, no caso da música, essa linguagem volta-se novamente para o sentido da audição, mas não apenas como leitura, e sim como canto, cujos timbres e oscilações se apresentam com uma maior carga de intenções e recursos do que na fala cotidiana ou mesmo na declamação de um poema, que são ainda complementados pela combinação com os demais instrumentos utilizados pela banda.

Além disso, ao buscar recriar o poema de Baudelaire como canção, a banda se obriga a interpretar o texto e a adotar uma perspectiva crítica que vai determinar que elementos ou recursos devem ser acionados para garantir que sua interpretação do poema se faça audível na nova composição. Nesse caso, considerando o que diz Nicola Dusi (2016) ao comentar uma obra de Umberto Eco, mais do que uma simples tradução, a interpretação da qual a banda se vale para adicionar ao texto de partida recursos expressivos inexistentes na sua forma original seria, na verdade, uma adaptação, pois “ao mover-se da literatura para sua representação, a interpretação é mediada pelo adaptador, e não é entregue à mercê do destinatário” (p. 53). Assim, de acordo com a noção interdisciplinar que esta pesquisa persegue, pode-se perceber como, neste caso, tanto os recursos teóricos envolvidos na tradução intersemiótica quando aqueles da adaptação ajudam a explicar a transposição realizada pelo Celtic Frost.

O último minuto da música – numa faixa que tem cerca de 3 minutos de duração – é ocupado pelos dois tercetos do soneto baudelaireano. Para indicar tal movimento em direção ao final do texto, há uma mudança de acordes, ao mesmo tempo em que a bateria também é alterada. Em vez de usar a caixa da bateria, enquanto esses dois tercetos são cantados, o baterista se concentra nos pratos de ataque, acentuando, em conjunto com o bumbo, o lento andamento com ainda mais peso, enquanto Tom Gabriel despeja, sem respeitar uma linha melódica clara e organizada, os versos sobre a base de guitarra com a mesma indolência retratada no poema (*When sometimes on this globe, in indolence*), emprestando indiferença ao seu timbre pesaroso.

Aqui também vale destacar essa forma de cantar como uma tentativa de aproximar a voz e, consequentemente, esse corpo que fala – a “garganta de carne”, que Cavarero (2011) enfatiza – das sensações descritas no poema e que pertencem à lua, mas que, como é usual na obra de Baudelaire, também sugerem uma atmosfera geral de torpor e apatia. Esse canto apático é a tradução intersemiótica da atmosfera que o poema sugere, pois o que a banda busca, com essa estratégia, é recodificar os signos presentes no texto de partida usando os códigos da música.

De forma semelhante, pode-se dizer que a banda opta por *adaptar* para uma sonoridade metálica os elementos que se destacam na sua interpretação do poema de Baudelaire, escolhendo usar uma vocalização lamuriante e tratar a métrica musical com certa indiferença para que o receptor dessa nova obra adaptada assim possa captá-la. A esse respeito, vale citar Hutcheon (2013), quando esta analisa a passagem de um texto literário para o modo performativo e afirma que “a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções dos personagens e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais” (p. 48). No caso em tela, pode-se dizer que o lamento fantasmagórico que divide as estrofes, elemento que não estava presente de maneira explícita no texto-fonte, mas pode ser um dos sentidos que emergem de uma interpretação do adaptador – ou seja, a banda – também é uma forma de adaptar o sentimento presente no poema aos recursos oferecidos pela música, fornecendo ao ouvinte mais uma possibilidade de percepção sinestésica do poema.

Essa aproximação de perspectivas críticas para observar o mesmo objeto mostra o quanto os conceitos de tradução intersemiótica e adaptação se complementam nesse caso, posto que ambos são tentativas de representar de outra forma algo que está no texto-fonte, ainda que esse algo seja uma sugestão do poeta ou uma interpretação do tradutor ou adaptador, e assim criar uma obra autônoma. De forma semelhante, ao fundo dessa interrelação conceitual, se encontra também a ideia de intermedialidade, principalmente aquela que Wolf (2020) chama de intermedialidade velada ou indireta, ou seja, quando há duas ou mais mídias envolvidas na tradução, porém, de maneira mais homogênea, tendo uma das mídias a função dominante, enquanto a outra mídia pode ser apenas percebida indiretamente ‘dentro’ da primeira mídia como um significado. Nesse sentido, seguindo a orientação desta pesquisa, corrobora-se o ponto de vista de Wolf (2020), segundo o qual essa intermedialidade velada pode ser vista como uma forma de tradução em virtude da transformação de uma mídia (*fonte*) em outra (*alvo*), conforme apontado anteriormente.

Nos momentos finais de *Sorrows of the Moon*, entre os dois tercetos, percebe-se novamente a repetição do lamento fantasmagórico que opera na canção como uma espécie de refrão. Contudo, o último terceto termina sem que esse lamento seja repetido e, logo após o derradeiro verso, a música é finalizada apenas com o dedilhado acústico presente nos dois quartetos, que se esvai no ar como se a melancólica cena se dissolvesse da mesma forma que a lágrima da lua-mulher provavelmente se dissolveria no peito do poeta que lhe guardara. Esse final soturno conduzido por uma solitária guitarra acústica, de certa forma, deixa para o ouvinte um sentimento de desesperança e pessimismo que materializa musicalmente a poética presente em *As Flores do Mal*, especialmente no que concerne à contradição entre a melancolia e o ideal, conceitos que denominam o capítulo do livro que contém o poema *Sorrows of the Moon – Spleen¹¹⁷ et Idéal*. Assim, o desenlace proposto pelo Celtic Frost é uma maneira de representar a atmosfera predominante nesse parte do livro de Baudelaire e no próprio poema por meio de outro código, lançando mão de signos musicais que visam exprimir essa melancolia que resta ao poeta, a quem só cabe guardar uma única lágrima desse ser sublime que ele observa, quais sejam, um dedilhado acústico triste e solitário que ocupa o espaço antes dominado pelo peso das guitarras e da bateria. O fim, tanto para o poeta francês quanto para o grupo suíço, é de desilusão absoluta, restando apenas a melancolia e a solidão.

Pensando na relação triádica entre signo (S), objeto (O) e interpretante (I) conforme a definição de Aguiar e Queiroz (2016) já apresentada aqui, pode-se fazer o seguinte esquema, usando a canção *Sorrows of the Moon* como exemplo:

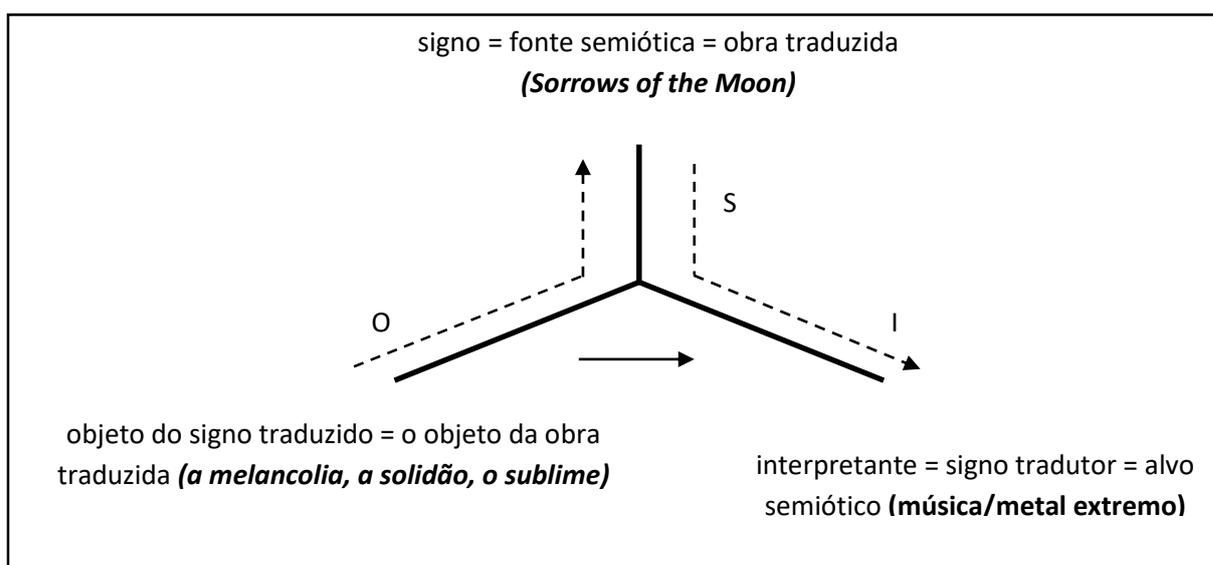


Fig. 13: Relação triádica III, presente na recriação do poema de Baudelaire por Celtic Frost.

¹¹⁷ Termo francês que significa tanto “tédio” quanto “melancolia”.

Nesse caso, o signo (S) em si é o próprio poema, que opera como fonte semiótica, ao passo que o objeto (O) do signo traduzido é a atmosfera do poema e os sentimentos presentes no texto de acordo com a interpretação do tradutor, ou seja, a melancolia, a solidão e o aspecto sublime envolvidos nessa relação impossível entre o poeta e a lua. O produto dessa tradução intersemiótica, isto é, o seu alvo semiótico ou interpretante (I) é a própria música composta pelo Celtic Frost, marcada pelo peso das guitarras em trítone e da bateria, andamento melancolicamente arrastado, voz lamuriante e indolente, além da combinação com o som etéreo da guitarra acústica, elementos que servem como signos tradutores de acordo com o esquema de Aguiar e Queiroz. Além disso, pode-se pensar, ainda nos moldes propostos por esses autores, um segundo nível da tradução intersemiótica, que forma uma relação triádica entre a música (S) criada pela banda, o objeto (O) por esta visado, ou seja, o poema de Baudelaire, tendo o público ouvinte como interpretante (I), isto é, como aquele que recebe e interpreta os efeitos do poema em sua versão musical extrema.

Nesse sentido, o conceito de tradução intersemiótica se aproxima mais uma vez da teoria da adaptação, já que o adaptador tem a recepção como uma das principais preocupações de sua tarefa de apropriação e recriação de um texto. Dessa forma, para atingir o seu público-alvo – os ouvintes de metal extremo, no caso – a banda teve que adaptar o texto-fonte de acordo com as expectativas desse público e as convenções do gênero-alvo, transpondo-o para uma forma musical pesada e ainda mais soturna do que a versão de Baudelaire, por adicionar uma camada sonora indisponível no século XIX. Assim, além do público receptor, há também um contexto cultural diferenciado entre as duas versões que cabe ao adaptador adequar ou recriar de acordo com outras condições culturais e tecnológicas. Dentre essas condições, vale citar, no aspecto cultural, a relação da sociedade com o ruído, que foi completamente alterada entre meados do século XIX e fins do século XX, tornando-se, ao mesmo tempo, mais aceitável e mais usual como forma de desafiar as convenções das belas artes, conforme demonstraram as vanguardas, bem como, no aspecto tecnológico, a possibilidade de se criar ruído a partir da distorção produzida por aparelhos elétricos e eletrônicos, como mostrado no capítulo 4 desta pesquisa. Em outras palavras, pode-se dizer que a adaptação feita pelo grupo atualiza também o *spleen* baudelaireano com os recursos do século XX, perceptíveis principalmente no clima soturno da música e na voz de Tom Gabriel.

Em termos de modo de engajamento, para utilizar os parâmetros propostos por Hutcheon (2013), percebe-se nessa adaptação a passagem do modo *contar* (poema/texto

literário) para o modo *mostrar* (música em performance), pois, ainda que a música seja gravada e, portanto estática como um texto impresso numa página de livro, sua construção e gravação envolvem a performance dos músicos, além de estimular sentidos distintos no receptor. Ademais, por se configurar como uma canção, a recriação do Celtic Frost demanda a presença de elementos que não estão presentes na poesia, como as passagens instrumentais, repetições e outros efeitos sonoros.

Ainda segundo Hutcheon (2013), “a passagem do modo contar para o mostrar pode significar uma mudança não só do gênero, mas também de mídia” (p. 76), que é exatamente o que permite também observar essa tradução por meio do ferramental teórico da intermedialidade. Nesse caso específico, há a evidente passagem do texto das páginas do livro para um disco musical – mais especificamente ainda o *compact disc* (CD) – o que leva a algumas alterações importantes e que interferem na percepção, recepção e até mesmo na fruição desse texto. Em primeiro lugar, fora do livro, o texto perde as conexões com os outros poemas que o acompanhavam e se aproxima das faixas do álbum, o que gera novas conexões e significados imprevistos pelo autor ou pela crítica literária, posto que, ao se tornar música, *Sorrows of the Moon* ganha contornos sonoros antes inexistentes tanto em si própria quanto na conexão com as outras canções e com o gênero escolhido para sua remediação, ou seja, a transformação de uma mídia antiga em uma nova mídia, conforme explicita Rajewski (2012, p. 34-35). Nessa remediação, até mesmo a forma fixa utilizada por Baudelaire foi recriada – ou remediada – na forma mais convencional de música popular escolhida pelo Celtic Frost para servir de suporte aos versos do poeta francês, já que a canção conta com a seguinte estrutura:

Introdução (base 1) – estrofe 1 (base 2, 1º quarteto) – refrão

Introdução (base 1) – estrofe 2 (base 2, 2º quarteto) – refrão

Estrofe 3 (base 3, 1º terceto) – refrão

Estrofe 4 (base 3, 2º terceto) – resolução (base 2)

Assim, a estrutura convencional da canção opera como uma moldura sobre a qual se redefine o poema de acordo com a lógica convencional do soneto, como forma de marcar no som a regularidade e a previsibilidade dessa expressão poética. Embora haja uma evidente distinção intermediária nessa relação, a forma fixa do texto escrito que antecede a canção foi mantida na performance do Celtic Frost, funcionando como uma solução material –

considerando a materialidade sonora da música – para preservar uma característica formal do poema de Baudelaire e manter o diálogo com a obra-fonte.

Por certo, esse diálogo interartístico entre o metal extremo e a poesia se dá em outros níveis além dos apresentados até aqui, considerando que há outras estratégias de tradução que podem ser empregadas pelos artistas. Por ora, entretanto, considero suficiente esse panorama de conexões realizado sobre a primeira canção do *corpus* para buscar ampliar o debate trazendo uma outra versão do mesmo poema composta pela mesma banda e lançada no mesmo álbum de 1987, algo relativamente raro não apenas no metal extremo, mas de uma forma geral. Particularmente, admito que desconheço outra ocorrência desse tipo na história recente da música ocidental, o que por si só torna o fenômeno ainda mais interessante.

5.3.3 *Tristesses de la Lune*

Em primeiro lugar, em comparação com a música da subseção anterior, a primeira distinção que vale destacar é o uso da língua francesa, ou seja, nesta tradução, a banda optou por manter o texto de Baudelaire tal como este o concebeu:

Tristesses de la Lune

Charles Baudelaire

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui d'une main distraite et légère caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins,

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,

Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son coeur loin des yeux du soleil.

A presença do idioma francês merece ser destacada no contexto de um disco de metal extremo lançado em 1987, posto que, nessa época, o idioma predominante na cena era o inglês. Dessa forma, a opção pelo francês é ousada para a época e transgressiva para o público ouvinte, mais acostumado a ouvir vozes masculinas cantando em inglês. Neste caso, a língua opera como um fator de estranhamento no álbum. Se Baudelaire não é revelado no encarte do disco, como apontou McNicholl (2017), este se faz presente como fantasmagoria por meio do idioma francês, elemento insólito no contexto do metal extremo da década de 1980 e que indica a presença de algo estranho – um poema do século anterior – ao contexto lírico da própria banda. Assim, se a versão inglesa dialoga com o idioma predominante no álbum, *Tristesses de la Lune* se destaca exatamente pela diferença linguística que marca e pela transgressão que sua sonoridade erudita indica.

Contudo, para o ouvinte de metal extremo, embora o francês não seja um idioma dos mais usuais no gênero, o que certamente salta aos ouvidos é o fato de *Tristesses de la Lune* ser uma composição que mescla de forma mais clara o erudito, por meio da música de câmara, e o popular, considerando a estrutura convencional da canção, que conta com introdução + verso + + refrão e suas repetições. Ainda que esse formato erudito seja algo totalmente inusitado para um disco de metal da década de 1980, como já apontado anteriormente, essa ousadia tem relação com o caráter híbrido de *Into the Pandemonium*, aspecto destacado no início desta seção e que marca o caráter transgressivo da banda, motivo que provavelmente a aproxima da produção poética de Charles Baudelaire. Assim, situando-se entre o erudito e o popular, rompendo as fronteiras entre gêneros distintos e muitas vezes antagônicos, a banda traz *Tristesses de la Lune* com uma sonoridade completamente diferente de *Sorrows of the Moon*, ainda que ambas sejam traduções do mesmo poema.

Nesta versão em francês, a guitarra distorcida é substituída por um quarteto de cordas – dois violinos, um viola e um violoncelo – regido pelo maestro Lothar Krist, que também compôs a peça em parceria com o baixista Martin Ain, e não há bateria ou contrabaixo,

reforçando a sensação de que a música flutua no ar como éter. O aspecto etéreo é ainda mais enfatizado pela presença da voz feminina de Manü Moan¹¹⁸, no lugar da voz plangente de Tom Gabriel, o que leva o ouvinte a associá-la à lua, que agora fala no lugar do poeta que lhe observa furtivamente. Essa mudança é extremamente significativa, principalmente levando em consideração que o registro usado por Manü Moan é limpo e perfeitamente inteligível, aproximando-se de um sussurro em diversas passagens, o que empresta um tom de sensualidade e languidez à canção e permite associar essa característica à própria lua indolente. Essa voz macia e levemente sussurrada pode sugerir também que a lua-mulher esteja a dialogar consigo mesma a lamentar sua solidão, apesar da beleza que ostenta na noite. Algumas passagens, principalmente ao fim de cada verso, apresentam também uma voz que se aproxima do farfalho, o que pode indicar uma certa fragilidade do eu lírico que se expressa nesta versão da canção.

Todavia, se agora é a lua que fala na música, ela é acompanhada pelo timbre brilhante dos violinos, já que a voz masculina de Tom Gabriel estava associada, em sua melancolia e obscuridade, ao som escuro das guitarras pesadas. De acordo com estudo de Yara Caznok (2008), no qual analisa de forma profunda as relações sinestésicas envolvidas na comunicação entre as várias formas de arte, com destaque para a música e em como os sentidos da audição e da visão interagem na obra de arte, essa associação entre as sons e cores é uma das formas de relacionamento audiovisual mais antiga e menos polêmica. Segundo ela, “em relação aos timbres, os adjetivos ‘brilhante’ e ‘escuro’, por exemplo, ‘soam’ em nosso ouvido interno e ajudam a qualificar com maior precisão os atributos timbrísticos de um trompete e um violoncelo, respectivamente” (CAZNOK, 2008, p. 25-26). Assim, o que se sobressai entre as distinções sonoras da versão em inglês, claramente associada ao metal extremo, e da versão em francês, mais erudita, do poema de Baudelaire, são os timbres de cada canção, ou seja, “a cor do som”, se for levada em consideração a tradução do termo alemão para “timbre” (*klangfarbe*), conforme destaca Caznok (2008).

É essa concepção que permite aqui perceber que o uso do quarteto de cordas nessa composição é um elemento da tradução intersemiótica, no sentido em que os seus compositores buscaram traduzir a voz feminina da lua não apenas por meio da voz de Manü Moan, mas também pela escolha de timbres mais brilhantes e leves. Tal visão vai ao encontro do que o estudioso jesuíta Mersenne, segundo Caznok (2008), afirmava em 1637, quando atribuía “às notas mais grave e mais aguda, respectivamente, as cores preta e branca, símbolos da Terra e

¹¹⁸ Vocalista da banda suíça The Vyllies, que atuou apenas na década de 1980 (1983-1988) e lançou 3 álbuns na linha *darkwave/ethereal*, não por acaso, dois subgêneros do rock gótico.

da Lua” (2008, p. 31). Dessa forma, enquanto *Sorrows of the Moon* é traduzida com a plena escuridão da música de guitarras distorcidas e na soturna voz masculina e está associada ao eu lírico/poeta que observa a lua da Terra, em *Tristesses de la Lune* predomina o branco lunar na voz feminina e etérea, cuja leveza está evidente na composição erudita do quarteto de cordas. Não se pode deixar de perceber, todavia, que o som grave do violoncelo permanece ao fundo, criando também um pequeno contraste escuro que permite à lua brilhar ainda mais sobre a base sonora, contraste que, na versão inglesa, é propiciado pela guitarra acústica que sustenta as duas primeiras estrofes do poema.

A correlação também se dá no que diz respeito ao uso da voz, segundo definição do mesmo Mersenne, que atribui cores escuras às vozes graves – “os sons graves são pesados, com certa materialidade, escuros e se instalam nos planos baixos” (2008, p. 32) – e cores claras às vozes agudas – “os sons agudos (...) são leves, diáfanos (...) e se localizam nos planos altos” (*ibid.*), exatamente como ocorrem nas duas traduções compostas pelo Celtic Frost, nas quais as escolhas vocais atuam claramente como signos intersemióticos do ponto de vista a partir do qual cada uma delas descreve a cena sublime de Baudelaire, isto é, do poeta ou da lua.

Outro aspecto a ser considerado como um traço distintivo entre as duas canções é a ausência de instrumentos de percussão em *Tristesses de la Lune*. Em consonância com a atmosfera etérea da canção, essa ausência eleva a música ao plano espiritual, assim como no canto gregoriano, que aboliu os instrumentos rítmicos-percussivos e colocou a melodia em primeiro plano, característica que predomina na música tonal ocidental (WISNIK, 1989) por influência da música litúrgica, que via nos ritmos dançantes a presença do demônio. Assim, ao compor uma música sem percussão, marcada pelo brilho dos violinos e seu som leve, a banda faz com que o som pareça se desprender da terra e flutuar no ar como a lua flutua no céu, pura em seu brilho e beleza sublimes. Essa leveza do som é amplificada pela voz feminina, que desliza pelas cordas vocais sem encontrar obstáculos, em contraste com a voz áspera de *Sorrows of the Moon*, que parece colidir com a garganta de carne que a produz, ou seja, a voz do poeta solitário incapaz de alcançar a lua.

Apesar dessas distinções extremas entre as duas canções, é McNicholl (2017) quem chama a atenção para um aspecto composicional bastante importante: embora soem como músicas completamente diferentes, as duas canções seguem rigorosamente o mesmo padrão de acordes e estrutura e suas distinções se dão apenas no plano da instrumentação e da voz, o que é suficiente para criar uma ambiência sonora radicalmente diferente. Dessa forma, se há uma distinção linguística entre as versões, bem como uma configuração instrumental e vocal

diferenciada, o mesmo não se pode dizer da sequência de acordes e da estrutura que estes seguem, que é exatamente a mesma nas duas canções:

Introdução (base 1) – estrofe 1 (base 2, 1º quarteto) – refrão

Introdução (base 1) – estrofe 2 (base 2, 2º quarteto) – refrão

Estrofe 3 (base 3, 1º terceto) – refrão

Estrofe 4 (base 3, 2º terceto) – resolução (base 2)

Contudo, se na versão em inglês não há nenhuma menção ao tom erudito da segunda versão, nesta a guitarra pesada ainda aparece de fundo nas repetições do refrão, assim como o lamento fantasmagórico de Reed St. Mark, baterista da banda, que também foi preservado na canção erudita. A guitarra distorcida foi mantida como uma marca do metal extremo e como forma de manter o peso que emerge a cada intervalo da voz feminina, garantindo a presença da tensão sonora e do clima agonizante e soturno de Baudelaire mesmo numa configuração musical camerística. Em outras palavras, embora a distinção entre as versões seja evidente numa primeira audição, uma audição mais atenta permite estabelecer pontos de contato indiscutíveis entre elas, muito além do fato de serem traduções do mesmo texto de partida.

Da mesma forma que em *Sorrows of the Moon*, nesta versão em francês a moldura do soneto é mantida na estrutura fixa da canção, estratégia que marca o cruzamento das fronteiras das mídias ou artes distintas no caso das referências intermediáticas. Segundo Rajewski (2012), é dessa percepção da presença de poesia e música ao mesmo tempo que surge o caráter “como se” das referências intermediáticas, que obriga o tradutor a evocar algo da mídia ou arte de partida na sua recriação. Assim, a opção por uma forma musical fixa, no caso em tela, é uma tentativa de evocar a forma fixa do poema, ou seja, o soneto. Além disso, a cantora Manü Moan, em vez de cantar, declama o texto de Baudelaire, preferindo esse registro mais próximo da fala ao canto que predomina no campo musical, adicionando uma característica à canção que está mais vinculada à literatura do que à música, ou melhor, fazendo música “como se” estivesse numa leitura de poesia. Nas palavras de Rajewski (2012):

Referências intermediáticas, então, podem ser diferenciadas das intramidiáticas (...) pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos de mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. Consequentemente, uma referência intermediática pode apenas gerar uma *ilusão* de práticas específicas de outra mídia. Mas, contudo, é precisamente essa ilusão que potencialmente provoca no receptor

de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades musicais, pictóricas ou cinematográficas ou – falando de maneira mais geral – a sensação de uma presença visual ou acústica (p. 28).

É assim então, por meio da imitação de uma declamação livre, que a banda procura recriar o texto poético, ainda que esteja usando o sistema específico da música, com as qualidades que são próprias a um texto gravado sobre uma peça sonora que se organiza como canção musical. Embora a mídia principal em destaque seja aquela ligada à música, ainda assim é possível ao ouvinte perceber a presença da literatura na materialidade vocal de Manü Moan, quando esta opta pelo registro empostado do recital, condição que demanda uma voz mais clara e inteligível do que aquela usada por Tom Gabriel na versão em inglês e que realmente pode ser ouvida em *Tristesses*.

Ademais, todos os outros elementos advindos da música e sua performance gravada, como efeitos de voz, volume dos instrumentos, dinâmica da canção (ou seja, combinação de cordas mais graves (mais escuras, portanto) com as cordas mais agudas (e, portanto, mais brilhantes) dos violinos, além da discreta presença da guitarra distorcida do Celtic Frost, operam como forma de recriar a atmosfera transmitida pelo poema numa forma em que este não foi originalmente concebido, com base numa das possíveis interpretações da obra, observando-a pela perspectiva do eu lírico feminino que, de alguma forma, fala na poesia de Baudelaire. Esta se reconstitui, então, em relação ao seu novo formato, ou seja, a música gravada em um disco, mas ainda conserva parte do seu material poético na voz declamada de Manü Moan, que evoca a leitura característica de um recital na sua performance.

Nesse sentido, outro ponto importante a ser observado de acordo com os conceitos de intermedialidade manifesta e intermedialidade velada, conforme indica Wolf (2020). Se na intermedialidade velada a presença de um das mídias é obscurecida eficientemente pela mídia dominante, na sua forma manifesta, é possível ao receptor perceber que há mais de uma mídia em atuação em um determinado produto ou performance. Assim, enquanto *Sorrows of the Moon* apresenta um caso inequívoco de intermedialidade velada, em que música e poesia se fundem de maneira a formar um produto homogêneo, uma canção, sem que seus resquícios literários sejam percebidos pelo ouvinte – exceto aquele que souber de antemão que está ouvindo um texto de Baudelaire, o que não parece ser o caso aqui, já que o nome do poeta foi deixado de fora do encarte – em *Tristesses de la Lune*, pode-se falar em intermedialidade manifesta, posto que a empostação vocal declamada aponta para a clara presença do texto de partida poético que embasa a recriação da banda em uma forma mais heterogênea, ainda que o receptor desconheça a origem do texto. Segundo Wolf (2020), a intermedialidade velada teria uma conexão ainda

maior com o que alguns teóricos chamam de “transposição intersemiótica”, ao passo que a sua forma manifesta seria algo mais próximo do conceito de multimídia (p. 172), afirmando ainda que tais filigranas conceituais não retiram dessas obras o seu caráter intermediário, nem anulam a noção de cruzamento entre fronteiras que tanto o conceito de intermidialidade quanto os de tradução intersemiótica ou de adaptação perseguem, de onde decorre a complementaridade que a presente tese defende.

De forma muito semelhante, se a questão for observada pela perspectiva da tradução intersemiótica, é possível ouvir essa versão da canção levando-se em conta os sentidos despertados pela sonoridade envolvida na recriação do poema quando se tem uma voz feminina que o declama, além de um quarteto de câmara que a sustenta com sua melodia ao mesmo tempo brilhante e tensa. Como nesta versão importa transmitir o aspecto sublime e melancólico da lua, a voz feminina se torna um signo material desse sentido, operando uma recodificação intersemiótica do astro no sistema musical do Celtic Frost. A guitarra pesada adicionada ao som dos violinos entre cada estrofe é também um signo dessa tensão permanente que há no poema, já que a lua, embora bela e indolente, está condenada à melancolia em virtude de sua solidão, tornando-se inatingível para o poeta que a espreita.

Quanto à teoria da adaptação enquanto processo tradutório, esta também se alicia ao contexto de *Tristesses de la Lune* não no sentido em que se pensa em adaptação como uma forma menor de tradução, como modificação de um texto de partida para uma nova forma, com alterações e cortes inclusive de conteúdo ou direcionamento, em que, via de regra, algo se perde em relação ao original. Aqui, por outro lado, o conteúdo é mantido de maneira rigorosamente igual, verso por verso. O que ocorre, porém, é a transposição de um texto de partida – o poema de Baudelaire – de um gênero ou modo para o outro, ou seja, das páginas da literatura para o campo musical, permitindo o seu ressurgimento e a sua ressignificação na contemporaneidade, com as adaptações sonoras que a música oferece. Assim, o eu lírico ganha voz e as entrelinhas do poema se transformam em notas e arranjos musicais que buscam exprimir ou representar uma de suas possíveis chaves de leitura.

Tais adaptações também se dão, nos termos conceituais de Hutcheon (2013), no plano dos modos de engajamento com a obra de arte em vez de ocorrerem em sua forma propriamente dita, assim como no caso de *Sorrows of the Moon*. Nesse sentido, o texto-fonte, um poema estampado num livro, tem o *contar* como seu modo de engajamento primário e, numa leitura em voz alta, o som das palavras amplia o *contar* e também provoca no receptor efeitos de sentido que o texto isoladamente não é capaz de produzir. Contudo, quando o poema é

transposto para o gênero musical, o modo de engajamento acionado é o *mostrar* por meio da performance registrada no álbum, com a adição de diversos elementos que somente a música poderia fornecer para ampliar as camadas de sentido do texto de partida, propiciados pela instrumentação e abordagem da voz que o re-exprime. A adaptação musical, dessa forma, se revela como uma estratégia de tradução (re)criativa de um texto de partida, que, além de atualizar o seu suporte, o reinscreve na história e garante a sua pervivência em um novo contexto.

* * *

Como se pôde ver até aqui, ambas as traduções do mesmo poema de Baudelaire levadas a cabo pela banda Celtic Frost, embora guardem diferenças explícitas quanto a sua configuração musical, são exemplos claros de traduções interartísticas, para lançar mão do termo genérico que foi usado no início desta tese para aludir aos vários procedimentos tradutórios que vêm sendo explorados na contemporaneidade, especialmente após a percepção de que o diálogo entre textos, artes e mídias está no cerne da nossa cultura. Ainda que cada uma das recriações feitas pelo Celtic Frost possa ser analisada de forma independente, sua ocorrência simultânea no mesmo álbum acaba levando a comparações entre ambas, principalmente considerando-as como extremos de um disco que se propunha a ser extremo em amplo sentido dentro de uma cena que, por si só, já era extrema. Dessa forma, é inevitável perceber também as semelhanças entre elas, bem como a profunda coerência que as une, apesar de sua aparente divergência sonora.

Do ponto de vista da presente tese, pode-se elencar alguns aspectos que corroboram a perspectiva aqui adotada. Em primeiro lugar, a presença do gótico no metal extremo praticado pelo Celtic Frost pode ser percebida tanto na seleção dos temas que Baudelaire propõe, como a melancolia que marca tanto a lua quanto o poeta que protagonizam a cena sublime do poema, quanto na retomada do passado por meio de um texto cujos sentimentos irracionais assombram o presente como fantasmagoria, realizando aquilo que alguns autores aqui estudados chamam de “vampirização da história” (MONTEIRO DE BARROS, 2020). Essa vampirização ocorre de forma implícita com o texto de Baudelaire, cuja identidade sequer é revelada para o ouvinte, bem como de forma explícita na apropriação parcial da arte de Bosch para representar a atmosfera do álbum que abriga as duas canções.

Esse diálogo interartístico intenso também é caro às vanguardas do século XX, cujas práticas de colagem e reaproveitamento de materiais e da própria cultura como elementos a serem ressignificados no presente podem ser claramente observadas neste disco e nas canções analisadas, que promovem duas traduções inusitadas do poema. Este é recriado tanto por meio do ruído e do peso obscuro do metal extremo – contribuições evidentes das vanguardas – quanto pelo recurso a uma configuração musical estranha ao gênero, ou seja, a música erudita, indicando a natureza duplamente transgressiva da banda. Dessa forma, pode-se afirmar que, se as nuances góticas se encontram mais explícitas na relação do Celtic Frost com Baudelaire, a presença da influência das vanguardas neste álbum é mais marginal, indireta, surgindo muito mais como legado das experimentações artísticas de todo o século XX e da própria banda do que como uma intenção clara dos seus membros em recuperar obras ou artistas daquele período específico da história.

De qualquer forma, todos esses elementos se encontram nas traduções do poema propostas pelo Celtic Frost, as quais podem ser compreendidas por meio do arcabouço teórico formado pela tradução intersemiótica, teoria da adaptação e intermedialidade, como se pôde ver nas páginas anteriores, as quais, apesar de indicarem perspectivas distintas, convergem para a análise do mesmo fenômeno de transposição de um texto de partida que nasceu na literatura e se reproduz criativamente no ambiente da música. De forma muito semelhante, na sequência, buscar-se-à realizar o mesmo tipo de análise em duas canções da banda Rotting Christ que traduzem criativamente poemas de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire.

5.4 ROTTING CHRIST TRADUZ POE

Em primeiro lugar, cabe registrar que a canção a ser analisada nas páginas seguintes foi a obra que deu origem à presente tese, sendo a primeira ocorrência de tradução de poesia em forma de metal extremo que chamou a minha atenção. A partir dela, comecei a buscar outras ocorrências semelhantes e pude perceber o quão fértil é o diálogo do metal extremo com outras artes, tendência que a banda Rotting Christ tem contribuído para desenvolver, principalmente em seus últimos lançamentos, nos quais abundam referências à literatura.

É fato que Edgar Allan Poe é um escritor que dispensa maiores apresentações, tanto para os diretamente envolvidos com literatura quanto para parte do público leigo, incluindo fãs de

horror e música, especialmente no ponto em comum entre esse gênero do cinema e a som pesado: a temática obscura, voltada a perscrutar os recônditos da alma humana e seus temores e angústias. Dessa forma, sua obra é considerada um dos pilares das narrativas de horror e mistério, não por ter sido o primeiro a lidar com o tema, mas pela forma como sua obra se fundiu ao imaginário de ruína que persegue a biografia do próprio autor, atribuindo-lhe autenticidade e garantindo a pervivência de sua produção literária.

The Raven é um dos célebres poemas de Edgar Allan Poe, publicado pela primeira vez em 1845 – ou seja, apenas alguns anos antes do poema de Charles Baudelaire analisado na seção anterior – e sobre o seu conteúdo, de amplo conhecimento, considero bastante preciso o resumo abaixo de Serravalle de Sá (2015):

O poema narra um encontro insólito entre um homem que lamenta a perda de sua amada e um corvo que, ao ser indagado sobre os assuntos que afligem o sujeito, responde *never more* (nunca mais). Nesse poema relativamente curto, com dezoito estrofes e cento e oito versos, predominam um cenário lúgubre e uma atmosfera gótica, elementos recorrentes na obra de Poe (p. 5).

Sobre esse enredo básico, impera um clima de terror, mistério e angústia, revelando sentimentos profundos comuns a seres humanos de distintas culturas, como o medo da solidão e a ausência de cura para o sofrimento da existência, os quais concorrem para explicar a popularidade desse poema. Serravalle de Sá (2015) elenca as possíveis razões que expliquem a sobrevivência cultural do texto, ressaltando principalmente sua “lírica evocativa de medos e mistérios, configurada de modo que o espaço físico exterior espelha a emoção interior do personagem-narrador” (p. 6), ou seja, sua atmosfera de angústia e terror causada pelos delírios irracionais de eu lírico em conflito com sua própria consciência poderia ajudar a compreender a transformação do texto em “referência no imaginário popular” (*ibid.*). Além disso, o seu ritmo bastante musical, suas rimas e sua forma narrativa linear, com começo, meio e fim, bem como seu refrão simples e, ao mesmo tempo, firme e peremptório (afinal de contas, “nunca mais” é uma expressão que aponta para uma resolução irreversível, algo que não deixar margens para esperanças), certamente são elementos que contribuem para que *The Raven* seja ainda um texto recorrente mesmo fora do ambiente acadêmico e literário.

Dessa forma, *The Raven* foi traduzido, republicado e adaptado por uma infinidade de artistas no cinema, no teatro, na música e na literatura. No campo musical, há versões que vão do erudito ao *punk*, passando com destaque pelo metal, gênero que tem em Poe uma grande inspiração, conforme se viu no capítulo anterior. Entre as versões desse campo, pode-se

destacar, considerando a afinidade com o Rotting Christ, a banda de *gothic metal* Tristania e os grupos de *black metal* Agathodaimon e Carpathian Forest, cujas letras são apenas baseadas no poema ou citam alguns dos seus versos, abordando o texto de Poe de forma indireta.

Em 2019, a banda grega de *black metal* Rotting Christ lançou a canção *The Raven* no álbum *The Heretics*, fazendo uma alusão mais direta ao texto e ao próprio autor, cujo rosto é inclusive representado no encarte do álbum. Vale ressaltar que a presença do poema de Poe no álbum é justificada como uma homenagem em virtude da associação que a banda faz entre a posição marginal do poeta e a história herética da própria banda. Afinal, é sabido que Poe fora tratado como um pária pela sociedade puritana de sua época, mas sua literatura de atmosfera macabra talvez explique tanto o tratamento excludente que recebeu quanto sua vitalidade na contemporaneidade (GARCIA; COLLUCI; GAMA-KHALIL; PHILLIPOV, 2019). Por sua vez, afirma Tolis:

The Raven representa o epílogo do álbum e, como nós sempre fizemos, é a nossa criação mais melódica e atmosférica. Um tributo a um dos maiores escritores e críticos literários da América, Edgar Allan Poe, e mais especificamente ao seu poema *The Raven* que, junto com os maiores hereges durante a história do tempo, nos fizeram criar nossa última obra¹¹⁹ (TOLIS, 2019).

Diferentemente das versões do Celtic Frost analisadas na última seção, aqui o autor é creditado no encarte, indicando haver uma intenção clara de demonstrar a associação de Edgar Allan Poe com a recriação da obra feita pela banda grega. Evidentemente, entre o texto de partida e a versão do Rotting Christ, há evidentes diferenças de contexto, apresentação e performance, já que a primeira versão saiu no periódico *New York Evening Mirror*, ao passo que a segunda foi lançada como uma faixa de um disco de metal extremo. Contudo, mais do que isso, mesmo no aspecto da letra/poema, um olhar mais minucioso permite perceber que essa segunda versão não traz o texto em sua forma integral, mas um novo *The Raven*, que mescla algumas estrofes do texto de partida a outras estrofes de autoria da banda, as quais acabam sendo incorporadas como se tivessem sido escritas pelo próprio Poe, como se a banda promovesse o apagamento de sua contribuição à letra.

¹¹⁹ Tradução minha para: “*The Raven* represents the epilogue of the album, and as we always used to do, our most atmospheric and melodic creation. A tribute to one of the most literary critic writers in America, Edgar Allan Poe, and more specifically to his poem *The Raven* that, together with all the rest of the big heretics during the history of time, made us create our last opus. WEAVER, James. Rotting Christ releases new song *The Raven*. Disponível em: <https://distortedsoundmag.com/rotting-christ-release-new-song-the-raven/>. Acesso em: 6.1.2020.

Em um primeiro momento, considerando essa questão da coautoria da letra, poderia essa versão musical ser analisada como uma recriação do texto de Poe, a ser observado pelo viés da tradução intersemiótica, da intermedialidade ou da adaptação, ou seria a música uma nova criação da banda, a qual contém o poema de Poe apenas como uma citação? Levando em consideração que Poe foi creditado como autor de *The Raven*, ao que tudo indica, a intenção da banda foi traduzir o poema de forma criativa para o contexto *black metal* em que o grupo se insere, usando os recursos disponíveis na música para torná-lo ainda mais impactante em seus efeitos sobre o leitor/ouvinte, além de aproveitar a aura de “maldito” do escritor norte-americano para dar sentido à ideia de heresia e transgressão que é central para compreender o álbum em questão.

Independentemente dessa intenção, porém, cabe ao pesquisador analisar a obra resultante em si, mostrando de que forma o poeta estadunidense permanece vivo nessa tradução contemporânea, bem como os pontos em que a obra atual ganha vida própria, principalmente por se dar em novos contexto e formato. Afinal de contas, é fato que, além da distância de 174 anos que os separa e das evidentes diferenças, há também entre a original e sua recriação diversos pontos de conexão, como se a sua tradução dialogasse permanentemente com o texto de partida, ao mesmo tempo em que se desconecta deste e se renova ao introduzir novos elementos que antes não estavam visíveis. Esses novos elementos não são introduzidos apenas pelos versos da banda incorporados ao poema, mas também e principalmente pela forma como o texto final (versos de Poe + versos do Rotting Christ = canção *The Raven*) é apresentado e realizado, ou seja, por meio da linguagem ruidosa, obscura e transgressiva do metal extremo. Tais detalhes serão devidamente explorados na sequência, mas para sua melhor compreensão, considero pertinente que a análise se inicie pela abordagem dos elementos materiais e paratextuais do álbum em que a canção foi gravada.

5.4.1 *The Heretics* – Uma ode à heresia

We gave an artistic point of view on what we call Heresy as I personally believe that our chosen path is Heretic (TOLIS, 2019).

The Heretics é o décimo terceiro álbum de estúdio do Rotting Christ, lançado pela gravadora francesa Season of Mist, selo *underground*, porém, bastante reconhecido nos círculos

do metal extremo em nível mundial. Ao completar 32 anos de existência e após atravessar algumas fases distintas desde a sua fundação em 1987, passando pelo *grindcore*, *black metal* e *gothic metal*, com *The Heretics*, a banda parece ter consolidado sua forma única de fazer metal extremo, tendo contribuído para gerar o que se conhece na imprensa especializada do gênero como *Greek black metal*, forma sonora extrema, mais marcada pelo peso do que pelos andamentos velozes característicos do estilo, além das texturas de instrumentação serem consideradas mais “quentes” do que o *black metal* praticado em países como Noruega, Suécia ou Finlândia, por exemplo. Resumindo, atualmente, o Rotting Christ é uma banda de sonoridade inconfundível para os ouvintes de metal extremo e é exatamente essa autenticidade, aliada à longa história do grupo, que o tornam relevante na cena, sendo também uma das bandas que mais faz apresentações bem-sucedidas em termos de público ao redor do globo¹²⁰.

Como indica seu título, o disco gira em torno do tema da heresia, entendida por Sakis Tolis, vocalista, guitarrista e principal compositor do grupo, como o caminho escolhido pela banda desde o seu início. Em entrevista ao portal *Metal Injection*, Sakis Tolis afirma o seguinte a esse respeito:

O caminho que eu escolhi em todos esses anos é bastante herético. É contra o fluxo. É alguma que eu penso que nós temos em comum com as pessoas citadas nesse álbum. Elas foram sempre categorizadas como hereges. Agora, elas soam como profetas. Eu acho que nós mais ou menos seguimos o mesmo caminho. Eu não estou falando sobre mim apenas, mas sobre as pessoas que gostam de metal extremo. Nós temos algo em comum com aquelas pessoas.¹²¹

Interessante notar que Tolis não apresenta uma visão individualista, relacionando o tema da heresia somente a si ou a sua banda, mas estende também essa posição de divergência em relação às religiões e ao conservadorismo aos ouvintes de metal extremo em geral, por considerar que o gênero é essencialmente herético por afrontar a moral e os bons costumes. Em outra entrevista, o vocalista e guitarrista explica melhor essa associação entre o metal extremo

¹²⁰ A título de curiosidade, a banda se apresentou no Brasil três vezes, sendo que em 2019, última turnê sul-americana do Rotting Christ, o grupo chegou a tocar em Joinville, SC, cidade próxima a Florianópolis, como atração principal em um festival underground chamado Armageddon Metal Fest.

¹²¹ Tradução minha para: “The path I chose all those years ago is quite heretical. It’s against the flow (...) It’s something I think we have in common with the people quoted on this album. They were always categorized as heretics. Now they sound like prophets. I think more or less we follow the same path. I’m not talking about just me either, but people who like extreme metal. We have something in common with those people.” (Fonte: <https://metalinjection.net/av/black-friday/rotting-christ-speaks-to-three-decades-of-music-freedom-of-speech-and-the-heretics>.) Acesso em: 18.8.2022.

e a heresia presente no título do álbum, afirmando que “o metal e a música obscura que nós seguimos em geral é vista como heresia e foi por isso que eu escrevi esse álbum”¹²².

Como elemento importante na relação intermediária que ocorre entre o poema de Poe e a música do Rotting Christ, é preciso abordar o suporte material que apresenta a tradução do poema. Neste caso específico, trata-se um CD com 10 faixas musicalmente bastante coesas entre si de acordo com a sonoridade estabelecida pela banda, embaladas por uma capa assinada por Maximo Manolis, pintor grego da nova geração – nascido em 1993 – que estudou artes clássicas e usa técnicas e materiais antigos em suas telas a óleo, o que gerou uma pintura de estilo bizantino de tons escuros e atmosfera dramática também empregado em capas de outras bandas de metal, como Thou Art Lord (que conta com membros do Rotting Christ), Wampyrinacht, Serpent Lord e Mass Infection, entre outras. Nessas telas, predominam imagens religiosas nas quais a luta do bem contra o mal é representada pelo sofrimento causado por uma espiritualidade atormentada pelo demônio, cujas forças perturbam ou guiam os humanos como fantasmas ou sombras, como mostram as Figuras 14 e 15.



Fig. 14: Capa de *Night of the Desecration* (Wampyrinacht)



Fig. 15: Capa de *Shadows became Flesh* (Mass Infection)

Essa conexão com a crítica à religião, além de ser um tema recorrente no metal extremo em nível internacional, é também plenamente justificável, no caso das bandas gregas como o Rotting Christ, pela forte presença da Igreja Ortodoxa na Grécia, cuja sociedade era considerada profundamente conservadora e religiosa pelos membros da banda, os quais se orgulhavam de

¹²² Tradução minha para: Metal and the dark music we follow in general is seen as a heresy, and that's why I wrote the album.” (Fonte: <https://metalinvasion.net/interview-with-a-heretic-sakis-tolis-from-rotting-christ-on-metal-invasion/>). Acesso em: 24.8.2022.

poder questionar e desafiar esses alicerces fundamentalistas do país (PATTERSON & TOLIS, 2018, p. 26). Assim, a capa de *The Heretics* visa expor a hipocrisia e as contradições dos homens ligados à religião, supostos defensores do bem que agem de forma violenta e preconceituosa contra aqueles que desafiam o poder da igreja, como se pode ver na imagem a seguir (Fig. 16).



Fig. 16: Capa do álbum *The Heretics* (2019), concebida por Maximo Manolis.
Fonte: www.discogs.com

Toda capa de álbum traz algumas informações que geram expectativas para o receptor, como suas cores, a imagem retratada e detalhes como logotipo da banda e nome do disco. Neste caso, cabe destacar que o título do álbum está centralizado na parte inferior e é emoldurado por duas cruzes invertidas, símbolos claros do anticristianismo predominante no metal. Interessante notar que a palavra “heresia” tem origem na língua grega (*haíresis*) e significa, segundo dicionário Houaiss “ação de tomar, escolha, preferência, estudo particular de; escola de pensamento, doutrina religiosa, opinião política, facção”, e o herege (do grego *hairetikós*), por sua vez, é aquele “que escolhe, sectário”. Considerando as origens do termo, ser herege seria

simplesmente tomar a decisão de agir de acordo com seu próprio pensamento, seguindo suas convicções em vez de alguma crença estabelecida pelo cânone predominante numa determinada sociedade. Por extensão, por influência do pensamento cristão, o termo “heresia” passou a ser usado como sinônimo de “blasfêmia, insulto contra a religião” e o herege tornou-se “aquele que não tem fé religiosa ou não tem respeito ou deferência para com as crenças religiosas alheias; ímpio, ateu, incrédulo” (HOUAISS, 2001, p. 1519).

A imagem principal retrata uma cena dramática de condenação ou excomunhão sob um céu de negras e espessas nuvens. Em destaque, ao centro da imagem, um homem seminu, com barba espessa, cabelos longos e diversas chagas cobertas de sangue pelo corpo pende com os braços amarrados a uma madeira como se fosse um prisioneiro ou um condenado, certamente um herege. Como a cena sugere um ambiente semelhante à inquisição, possivelmente o homem será sacrificado por sua heresia. Ao redor dele, três autoridades religiosas o cercam: um padre franciscano de pé observa o homem com uma expressão sorridente, enquanto ostenta nas mãos uma pequena placa com a palavra “haereticus” (“herege”, em latim). À frente, um padre católico – detalhe que pode ser confirmado pela manga de sua batina, nas cores preto e branco – se agacha diante do condenado e abaixa sua cabeça sem olhá-lo, como se orasse por sua alma, ao mesmo tempo em que deixa entrever seu traseiro sob a batina. Ao lado direito, uma autoridade religiosa de hierarquia mais elevada, provavelmente um bispo, em virtude de suas vestes mais luxuosas e da mitra que usa sobre a cabeça, tem em suas mãos um crucifixo, que ele aponta em direção ao homem seminu, como se o abençoasse ou o excomungasse com o poder da cruz. A expressão do bispo é maligna e ele olha não para o homem ou para a cena em si, mas para o observador da tela, como se o fitasse diretamente nos olhos e o implicasse na condenação do herege – ou ainda como se dissesse ao receptor/observador que este é o próximo a ser condenado, ideia que faz sentido se levarmos em consideração o que disse Sakis Tolis sobre serem os seguidores do metal extremo também hereges, de alguma forma.

A figura de Jesus Cristo – que está sempre presente no imaginário da banda, vide seu próprio nome – ícone da religiosidade ocidental católica, surge de duas formas na capa do álbum: em primeiro lugar, as vestes do herege, aliadas aos cabelos e barba compridos e aos ferimentos que se espalham pelo corpo, remetem ao Cristo na cruz e denunciam a hipocrisia da igreja, cujos dogmas seriam capazes de levar ao sacrifício do filho de Deus, conforme sugere a imagem. Afinal de contas, Jesus teria sido sacrificado por ser um rebelde que desafiou os líderes hipócritas de sua época, como Pôncio Pilatos, que ordenou a tortura e morte do subversivo. Em segundo lugar, dialogando com essa concepção de Jesus, a sua figura surge por detrás do bispo,

como uma sombra ou um fantasma de expressão cadavérica, que pode tanto apontar para a heresia do Cristo ou indicar que este também participa, implicitamente, da execução do herege. No alto de sua cabeça, percebe-se a coroa de espinhos, símbolo de seu martírio e da violência causada pelos torturadores romanos, que também o sacrificaram por considerarem-no herético. Por outro lado, a presença fantasmagórica de Jesus pode indicar que ele é a inspiração por trás da maldade do bispo e, nessa perspectiva, o filho de Deus seria também parte da farsa cristã que pretende dominar os corpos e as mentes dos seus fiéis seguidores. Essa leitura faz sentido partindo da perspectiva crítica antirreligiosa que o metal extremo adota como tese, notadamente o *black metal*, reconhecido como gênero radicalmente anticristão.

Ainda dentro desta análise da capa que traz a nova tradução do texto de Poe, vale mencionar a contracapa do CD, que contém uma clara alusão à ave presente no poema: ao centro de uma imagem escura, sobre uma mesa, há uma gaiola de metal com um rato aprisionado, sobre o qual repousa de forma poderosa um corvo, segurando em seu bico uma chave, que provavelmente abre a pequena porta da gaiola. A chave tem o desenho de um pentagrama invertido, símbolo bastante usado pelos satanistas para demonstrar sua oposição aos dogmas do cristianismo. Ao lado da gaiola, veem-se livros antigos, os quais podem ser uma alusão aos escritores citados no álbum como hereges, e estão fora do alcance do rato enclausurado, que parece desinteressado ou simplesmente os ignora, já que seu olhar está voltado para o vazio.

Há ainda mais uma alusão ao corvo numa das ilustrações internas do encarte, no lado oposto à letra da música, acompanhada do rosto do poeta. A arte lembra uma colagem de vanguarda, na qual aparece o texto acinzentado de Poe, praticamente ilegível e sobre o qual há labaredas de fogo. Os rasgos do papel lembram um corvo com as asas abertas, mas com o peito costurado e, sob a asa direita, vê-se metade do rosto do poeta. Essas alusões são importantes, pois, apesar de o texto usado na música não ser fiel ao texto de partida, ao contrário da estratégia de apagamento adotada pelo Celtic Frost, o *Rotting Christ* visa deixar explícita a conexão de sua obra com a de E. A. Poe, ainda que o texto não esteja completo e apresente o acréscimo de três estrofes escritas pela banda. Isso parece indicar que a escolha da banda por traduzir esse poema em especial tenha mais relação com aquilo que o poeta representa do que com o conteúdo do poema em si, hipótese que a subseção seguinte procurará verificar por meio de sua análise minuciosa.

Por fim, como está se tratando nesta pesquisa das relações entre literatura, em seu sentido amplo, e música, é importante apontar para as diversas alusões a escritores em todo o

disco, seja por meio de citações no início ou fim das canções ou mesmo por meio de letras inteiras, como é o caso da canção aqui analisada. Dessa forma, além de Edgar Allan Poe, há uma faixa cuja letra é de autoria de Nikos Kazantzakis (“Πιστεύω”; “I believe”, em grego), além de citações de Fiódor Dostoiévski, Mark Twain, Friedrich Nietzsche, John Muir, John Milton, Thomas Paine, William Shakespeare, Nikos Kazantzakis e Voltaire. Conforme afirma o vocalista Sakis Tolis, essas alusões guardam conexão direta com o tema central do disco, qual seja, a heresia, sendo tais autores vistos, de alguma forma, como antagonistas da igreja e da sociedade conservadora. A última citação do encarte do CD corrobora tal afronta à religião como tema central de *The Heretics* ao apresentar um fragmento de texto de Anton Szandor La Vey, músico, fundador da Igreja de Satanás e autor de livros como *A Bíblia Satânica* (1969).

5.4.2 *The Raven*

Em primeiro lugar, a música *The Raven*, dentro do espectro do metal extremo, pode ser inscrita no cânone do *black metal*, cujo andamento médio remete a sonoridade da banda aos pioneiros do gênero. A cadência firme e repetitiva, hipnótica e marcial, sustentada por uma bateria monótona e pesada, com poucas viradas, se assemelha ao que o grupo sueco Bathory, um dos pais do *black metal* fez na metade da década de 1980 – e que seria explorado também pelo *rock* gótico, embora não houvesse nenhuma relação direta entre os gêneros naquele período. Assim como no caso de *Sorrows of the Moon* (Celtic Frost), embora não haja dúvidas quanto à sua categorização dentro do metal extremo, em *The Raven* não há as altas velocidades mais comuns ao gênero, indicando que, para o Rotting Christ, a obscuridade do seu som está muito mais no peso e na atmosfera da música em si do que no caos que costuma caracterizar a transgressão sonora de muitas bandas de *black metal*.

Levando em consideração a maturidade artística da banda em 30 anos de história, o som do Rotting Christ não se limita às convenções de gênero, fazendo com que a banda grega apresente uma sonoridade singular, marcada principalmente pelas guitarras pesadas bastante encorpadas, baixo extremamente grave e vocal agressivo, dividindo-se entre o áspero grave e o gutural. Tal singularidade é tão flagrante que a banda é considerada fundadora de uma subcategoria dentro do *black metal* conhecida como *Hellenic Black Metal*, nicho marcado

também pela influência deliberada do *heavy metal* tradicional, principalmente pelo uso de solos de guitarra mais melódicos e andamentos médios em suas músicas¹²³.

Além desses elementos, há ainda, em conjunto com os instrumentos convencionais do metal extremo, outros recursos que reforçam a singularidade do grupo na música em questão, como o uso de teclados, que soam ao fundo da leitura dos trechos do poema, criando um efeito fantasmagórico e melancólico, e de instrumentos de percussão, algo raro na metal e que agrega esse e originalidade ao som da banda, bem como de um coro formado por quatro vozes que emprestam uma atmosfera grandiosa e apoteótica à canção e lembram os corais empregados em rituais religiosos. Vale mencionar também o uso de efeitos que atuam como signos sonoros do texto de Poe, como o crocitar de um corvo, sons de trovões nos momentos de maior tensão, bem como de recursos de estúdio, como ecos, *reverbs* e dobras de guitarra gravadas posteriormente, elementos que são agregados ao texto de Poe de forma a emprestar-lhe um tom ainda mais dramático do que o texto de partida sugeria.

No caso da tradução de *The Raven* feita pelo Rotting Christ, há uma especificidade que merece ser explorada, que é a perceptível divisão da canção em duas partes com diversas distinções entre si, dentre as quais pode-se destacar, em primeiro lugar, o uso de duas vozes. Estas servem, em primeiro lugar, para diferenciar e apontar para outro destaque importante desta recriação, que é a dupla autoria do texto que é veiculado na canção, pois os trechos selecionados de Poe são entremeados por estrofes escritas pela banda. Dessa forma, a divisão da música em duas partes diferentes cria uma espécie de dueto entre essas duas vozes, um diálogo entre a banda e o poeta, que se assemelha ao diálogo tenso que há entre o eu lírico e o corvo no texto de partida, recriado com o uso de signos musicais, como mudanças de andamento, acordes e vozes, estratégia que pode ser claramente explicada pela tradução intersemiótica, como se verá no decurso desta análise. Assim, a angústia do eu lírico do poema em sua alucinada conversa com uma ave negra e sinistra – provavelmente um fantasma da sua própria consciência – é preservada e representada por essa divisão estrutural e pelo gradual avanço da dramaticidade sonora que se observa na música nos seus pouco mais que 5 minutos de duração.

Quanto às vozes usadas na canção, a primeira delas é do vocalista do Rotting Christ, Sakis Tolis, e possui um registro mais característico do metal extremo, qual seja, uma voz mais gutural e áspera, apresentando uma dicção pouco inteligível se o ouvinte não tiver o encarte em

¹²³ Tais informações são de amplo domínio na cena do metal extremo e podem ser conferidas em sites como *Ride Into Glory*: <https://rideintoglory.com/thy-mighty-contract-a-guide-to-the-hellenic-black-metal-scene/>.

mãos. A segunda voz é do convidado Stelios Steele, que se encarrega de recitar o poema de E.A. Poe com voz limpa e grave, utilizando uma empostação completamente diferente de Tolis, mais solene, mas que vai gradualmente assumindo um tom mais tenso e dramático até o fim da música, acompanhando a escalada tensiva dos instrumentos. Assim como no caso de *Tristesses de la Lune*, o que se observa em *The Raven* é que, ao adotar a estratégia de declamar o poema em vez de cantá-lo, a banda reconhece o contexto de partida do texto e o recita na canção “como se” este ainda estivesse em seu suporte material literário, indo ao encontro do que diz Rajewski (2012) acerca das referências intermediáticas, conforme se apontou na análise anterior. Nesse sentido, a voz declamada, ao ser usada numa canção, evocaria a voz geralmente usada na leitura de poesia, deixando para o ouvinte, ainda que este não soubesse a fonte do texto, a indicação de que aquelas palavras merecem uma dicção solene e empostada, registro que se costuma usar na recitação poética.

Voltando à canção em si, esta inicia com as vozes fantasmagóricas do coro, logo seguidas por um *riff* agudo de guitarra, que será mantido durante quase toda a música nas partes cantadas pelo vocalista da banda e, por isso mesmo, define a linha melódica básica da música. Após essa breve introdução, entra o som da bateria, anunciando uma batalha com seu andamento marcial e determinado, denotando certa impetuosidade da voz gutural que canta na primeira estrofe e descreve a “garganta de carne” que fala pela banda, sempre usando a primeira pessoa. Essa primeira parte da música se repete em todos os momentos em que a banda acrescenta seus versos ao texto de partida.

Todavia, após o anúncio formal do poema (*The Raven*, diz Stelios Stelle), quando entra a segunda voz a declamar o texto de Poe, há uma mudança na bateria, que se torna instável e parece deslizar sobre os tambores tocados de forma tribal. Interessante notar que a menção do título do poema chama a atenção do ouvinte para algo que não é apenas da música da banda, mas um texto com outra autoria, solenemente anunciado nessa primeira mudança de estrutura. A esse anúncio corresponde também à comunicação de chegada do corvo no contexto do poema, quando o poeta se depara com os ruídos de um estranho visitante que se aproxima. Diferentemente do contexto de partida, no qual há uma descrição mais minuciosa desse visitante e em que o eu lírico parece estar tendo uma alucinação causada pelo seu estado mental precário em virtude do sofrimento pela perda da amada, na música, considerando que um dos trechos de autoria da banda sugere a presença da atividade onírica (*I am dreaming flying higher and higher*), a descrição parece ter sido interrompida abruptamente por um pesadelo, como se todo o cenário e o diálogo fossem produtos desse momento de sono.

Ao fundo, dando sustentação à declamação do poema, são adicionados à guitarra pesada sons agudos produzidos por uma segunda guitarra – elemento que é possível em um registro gravado em um produto de mídia (o CD, neste caso) pleno de recursos indisponíveis na concepção do poema no século XIX, evidentemente, mas que a tecnologia permite criar como mais uma camada de som e sentido – e teclados que criam uma atmosfera de medo e angústia, enquanto as palavras de Poe soam na canção como se fossem uma grave resposta à estrofe inicial. Essa estrutura se repete mais uma vez, com os trechos da banda sendo seguidos por mais uma estrofe de Poe, após a qual vem uma breve parte instrumental (interlúdio 1), em que a base de guitarra é tocada e acompanhada apenas pelo chimbau da bateria, criando uma expectativa pelo trecho seguinte da música. Nesse interlúdio, surge uma terceira voz no poema, que é o crocitar sinistro do corvo, acompanhado de sons que se assemelham aos trovões de uma noite chuvosa – evocando a tempestade descrita no texto de Poe, que, por sua vez, colaboram para sugerir uma atmosfera de medo e tensão, sentimentos que vão crescer até o fim da música.

Não à toa, depois desse breve interlúdio, quando a canção parece diminuir sua intensidade, ressurgem os tambores e mais uma estrofe do poema é recitada pela voz grave e empostada de Stelios Steele, embalada por efeitos sonoros produzidos pelos teclados e sons agudos, que emergem no meio da massa sonora como vozes fantasmagóricas a perturbar o eu lírico, ampliando a sensação de terror do ouvinte até o próximo “nunca mais”. Assim como no gótico é comum haver o *locus horribilis*, aqui a ambiência sonora atua como tal, servindo como “local” onde o horror se materializa em forma de ruído, onde o passado continua assombrando o presente, assim como as agruras do eu lírico de *The Raven* continuam a espreitar a sociedade contemporânea.

Logo após, segue-se mais um interlúdio, mais longo, no qual a guitarra pesada se adiciona uma frase de guitarra mais aguda, característica comum no *rock* gótico, com uma melodia altamente melancólica que atua na estrutura da canção como um solo de guitarra, em que a combinação de guitarras, bateria e coral cria um clima apoteótico, embora sem os excessos técnicos do *heavy metal* tradicional. Neste caso, o solo irrompe na música muito mais para tocar o lado emocional do ouvinte do que como demonstração de domínio técnico do instrumento, preparando o ouvinte para um desfecho dramático e imponente. Na sequência, a voz gutural de Sakis Tolis é retomada, repetindo a sua primeira estrofe, porém, agora com muito mais ênfase e aspereza do que no início da música. A bateria de andamento marcial também ressurgue sustentando a voz raivosa de Sakis Tolis para, ao se aproximar do final da música, ser substituída novamente pelos tambores e pela voz declamada, que encerram a canção com mais

um trecho de Poe. Sintomaticamente, o desfecho da música se dá sem nenhum acréscimo instrumental, logo após a última palavra – o célebre *never more* do corvo – indicando que nessa recriação persiste o tom pessimista do texto de partida, como se a desesperança visada por Poe em seu poema fosse a mesma do Rotting Christ. Assim, além da identificação da banda com o autor do poema, em virtude de sua história maldita, esse pessimismo presente tanto no texto-fonte quanto no texto resultante dessa combinação do poema com música é mais um ponto que conecta a poesia gótica com a música extrema.

Por fim, quanto à estrutura, é interessante notar que, se contrapondo a uma prática comum da música popular, a canção do Rotting Christ não tem um refrão convencional, baseando-se principalmente na alternância de vozes e versos de autorias diferentes para separar as partes da música, o que corrobora a ideia defendida nesta pesquisa de que o metal extremo, embora tenha suas raízes na música popular, não necessariamente segue sua estrutura-padrão. Se há um verso que se repete na música, este é o célebre *never more*, que, ao menos na visão de Poe, atuava como um refrão no seu poema. Porém, na música, normalmente o refrão é destacado por uma mudança de acordes, atuando em separado das estrofes, o que não ocorre na canção em debate aqui. Na tradução do Rotting Christ, a expressão *never more* marca apenas o encerramento de cada estrofe do poema, mas não se repete nas frases incluídas pela banda. A estrutura básica de *The Raven* então é a seguinte:

Introdução (base 1)

1ª estrofe (base 2, versos de Rotting Christ/RC)

2ª estrofe (base 3, versos de Poe)

3ª estrofe (base 1, versos de RC)

4ª estrofe (base 2, versos de Poe)

Interlúdio 1 (base 4)

5ª estrofe (base 2, versos de Poe)

Interlúdio 2 (instrumental, base 4)

6ª estrofe (base 1, versos de RC)

7ª estrofe (base 2, versos de Poe) – Encerramento

No encarte do álbum *The Heretics*, a letra está disposta da seguinte forma:

The Raven¹²⁴

Edgar Allan Poe/Rotting Christ

I fall from the holy empire,
 An angel that losing his path
 I am tormented with passion and fire,
 I am tormented with pride, greed and lust

The raven,
 Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary.
 Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—
 While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping

I am dreaming flying higher and higher,
 I am dreaming hope, fear, love and pain
 My graceful forbidden desire,
 They always call, whisper my name

“Prophet”, said I, “thing of evil!” – prophet still, if bird or devil!
 Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore.
 Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted.
 On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore.
 Is there –is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!
 Quoth the Raven "Nevermore".

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing.
 Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
 Be that word our sign of parting, bird or fiend, I shrieked, upstarting
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!

¹²⁴ A música pode ser ouvida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=Pf0aOoygQYM>

Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!

Take thy beak from out my heart.

I fall from the holy empire,

An angel that losing his path

I am tormented with passion and fire,

I am tormented with pride, greed and lust

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting

On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;

And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming.

And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor

And my soul from out that shadow that lies floating on the floor

Shall be lifted – nevermore!

Dessa forma, o texto do escritor foi recriado e rearranjado pela banda, que recortou alguns dos seus excertos originais e os mesclou a outras duas estrofes escritas por Sakis Tolis. Portanto, tem-se a combinação do texto de partida de Poe com os trechos da banda, os quais geram uma terceira obra, o produto final dessa operação de recombinação textual, conforme se pode ver acima. Num primeiro momento, em virtude das modificações textuais e dos acréscimos feitos pela banda, poder-se-ia afirmar que este é um caso claro de adaptação, pois, como ensina Amorim (2005), há uma tendência a considerar que a tradução seria mais *fidel* ao texto de partida, ao passo que a adaptação é vulgarmente vista como uma transgressão da obra que lhe deu origem. Segundo o autor, “a prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que estaria relacionada a leituras que ocasionariam certa agressão à ‘integridade’ dos textos originais e que, portanto, deveria ser considerada uma prática distinta da tradução” (p. 40).

Contudo, os debates em torno da tradução e da adaptação têm se mostrado inférteis, no sentido de que a busca pela fidelidade ao texto de partida desconsidera completamente a possibilidade de que um mesmo texto possa gerar as mais diversas leituras, as quais, evidentemente, podem levar a desvios interpretativos de uma obra que, em vez de a diminuir, a tornam ainda mais rica e plurissignificativa. Linda Hutcheon (2013), por sua vez, também questiona as críticas normalmente feitas às adaptações por considerar que recontar histórias faz

parte da condição humana e que a própria “arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (p. 7), acrescentando que a adaptação, assim como a tradução, “sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (*ibid.*, p. 29), além de um engajamento com o texto adaptado e a assunção explícita de que há uma transposição de uma obra reconhecível (2013, p. 30). Nesse sentido, pode-se afirmar que a canção *The Raven* da banda Rotting Christ tem todos os atributos apontados pela autora para ser categorizada como uma adaptação, já que o nome de Poe foi mantido e é indicado no encarte como único autor do texto (ainda que não o seja), estratégia que guarda correlação com a ideia do grupo de buscar artistas e escritores vistos como hereges para que seus textos pudessem servir como material criativo a apontar para a permanência da repressão aos que se opõem aos dogmas da sociedade religiosa e conservadora. Porém, como a presente pesquisa tem como uma de suas hipóteses a possibilidade de lançar mão de outras abordagens para analisar esse fenômeno em virtude da sua proximidade teórica, além de ser inegável a utilização de sistemas de signos distintos nas duas versões do texto, bem como de mídias diferentes, os recursos teóricos e práticos advindos da tradução intersemiótica e da intermedialidade, como se notará na sequência, podem ser bastante úteis para que se analise a recriação do poema de E. A. Poe em forma de metal extremo.

Voltando ao texto, no caso de *The Raven* de Poe, pode-se notar que, da primeira estrofe, que contava com seis versos, apenas os três primeiros foram mantidos, agora como parte da segunda estrofe da versão atual do Rotting Christ, à qual foi adicionado o título do poema. Vale registrar que a primeira estrofe da nova obra é composta por quatro versos da banda, os quais vão se repetir na estrofe 7. Além desses versos, a estrofe 3 também é composta por quatro versos novos, mas não se repete ao longo da canção, e a quarta estrofe, por sua vez, corresponde à 15ª estrofe do texto de partida de Poe.

A estrofe 6 merece especial atenção, por mesclar as duas linhas iniciais da 5ª estrofe original (*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing. Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before*) com o primeiro verso da estrofe 17 de Poe (*Be that word our sign of parting, bird or fiend, I shrieked, upstarting*) de onde foram extraídos também os versos 3 e 4 (*Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!/Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!*), mais metade do quinto verso (*Take thy beak from out my heart*), para compor o texto final da canção resultante dessa operação.

A propósito, essa recombinação de versos remonta ao procedimento de *bricolage* caro às vanguardas do início do século XX e, posteriormente, à boa parte da arte pós-moderna¹²⁵. Não por acaso, diz Serravalle de Sá (2015) acerca das relações de Poe com a *bricolage*, que Roberto da Matta, em estudo dos anos de 1960, se refere a Poe como um verdadeiro *bricoleur*, aquele "que manipula um conjunto de símbolos e imagens literárias, fazendo e refazendo suas combinações", usando esse conjunto de informações, incluindo "fórmulas linguísticas, lugares, situações, cores e objetos são usados repetidamente nos textos, mas as recombinações fazem com que adquiram diferentes conotações, permitindo uma variedade de interpretações e mensagens" (p. 10). Assim, por meio dessa *bricolage*, praticamente atuando como o próprio Poe em sua forma de fazer arte, o que a banda faz é reatualizar uma obra canônica por meio de procedimentos artísticos contemporâneos, adaptando o texto de partida a um novo contexto – o da música extrema – por meio da sua desconstrução, trazendo novas conotações ao texto de Poe.

Tal estratégia de recombinação textual demonstra claramente que práticas das vanguardas chegaram até o metal extremo, ainda que forma tímida e indireta, seguindo a linhagem de ruptura da ordem racional da qual Poe, assim como Baudelaire, também fazia parte. Vale aqui lembrar Unger (2016), que aponta para essa linhagem histórica de ruptura a qual o metal extremo dá continuidade na arte contemporânea, bem como a concepção de Sage e Lloyd (1997) sobre o gótico de que este se constituiria como uma falha na matriz racional, atuando numa espécie de lacuna entre os códigos, "um ponto em que a própria representação parece falhar" (p. 2). Dessa forma, ao desconstruir e recombinar os versos de Poe, a banda Rotting Christ desordena a estratégia de composição racional anunciada por Poe em *A Filosofia da Composição*, abrindo fendas na sua lógica que permitem o surgimento de novas camadas de sentido, as quais são amplificadas pela sonoridade extrema.

Voltando à letra de *The Raven*, dos cento e oito versos que compõem o texto de partida, foram preservados 21 versos, aos quais se soma o título do poema e mais 12 versos novos, fechando um total de 34 versos em cerca de 5 minutos e 23 segundos. Por outro lado, a leitura do poema completo toma, em média, pouco mais de 10 minutos, conforme registram alguns vídeos disponíveis no canal YouTube, como a de Christopher Lee¹²⁶. Tal redução de tempo se deve, em grande parte, à necessidade de adaptar o texto a sua nova mídia, ou seja, a música e a

¹²⁵ Diz Sanders (2006, p. 17), ao citar Allen (2000), que "o impulso em direção à intertextualidade, e a *bricolage* narrativa e arquitetônica que podem resultar desse impulso, é vista por muitos como um princípio fundamental do pós-modernismo" (tradução minha para: "The impulse towards intertextuality, and the narrative and architectural *bricolage* that can result from that impulse, is regarded by many as a central tenet of postmodernism")

¹²⁶ Veja aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=ofSOul1NB8Q>

seu gênero, o metal extremo. Assim, no cruzamento de mídias e artes distintas, o texto de partida foi modificado pelas contingências impostas pelos recursos disponíveis em cada formato, que podem tanto fornecer limitações práticas quanto oferecer possibilidades expressivas que não estavam presentes no suporte do texto de partida. Nesse sentido, embora a música use menos palavras que o texto-fonte, esta oferece recursos sonoros que, de alguma forma, “falam” no lugar das palavras, comunicando ao ouvinte as ideias que seu tradutor – a banda, no caso – considera mais proeminentes no poema, ainda que um leitor acostumado a sua forma primeira tenha uma impressão de traição ou descontinuidade da obra de Poe.

Porém, apesar dessa aparente descontinuidade do texto de partida, que poderia desvincular a tradução de sua obra-fonte, a última parte do texto atualizado pela banda grega coincide com a última de Poe, como se, apesar das infidelidades tradutórias, entre ambas as versões houvesse pelo menos um pacto de fidelidade no que tange ao triste destino reservado ao personagem humano, que, em seu bizarro diálogo com a ave negra, percebe que nada jamais lhe afastará da decadência (*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor/ Shall be lifted – nevermore!*). Assim, observando a tradução pelo ponto de vista da adaptação, percebe-se que tanto o início quanto o fim foram preservados, o que mantém intactas a forma de introduzir o corvo na cena principal e a desdita final do protagonista, esteja ele revelando seu sofrimento no século XIX pela amada que se foi em um diálogo sombrio com uma ave sinistra ou angustiado com o mundo decadente do século XXI que o metal extremo denuncia, cuja hipocrisia, fomentada principalmente pela religião e pelo conservadorismo, continua a tratar como hereges aqueles que destoam dos dogmas sociais.

De qualquer forma, ao escolher preservar o início e o fim do texto de partida, a banda recorre a uma prática usual nas adaptações, que consiste em enfatizar determinados pontos de uma narrativa em detrimento de outros de acordo com as intenções do adaptador. Segundo Amorim (2005), ao comentar um estudo de Johnson (1984) acerca da tradução e da adaptação, a última permitiria uma maior flexibilidade em relação ao texto-fonte, principalmente quando envolve uma mudança de mídia, formato ou gênero, ou seja, exatamente quando ocorrer aquilo que se conhece como tradução intersemiótica – aproximação conceitual que corrobora o ponto de vista adotado na presente pesquisa. Esse processo leva o adaptador a, inevitavelmente, promover modificações que são considerados como processos criativos positivos, os quais podem envolver “a condensação das passagens mais relevantes da narrativa, a expansão ou focalização de aspectos específicos, a rejeição ou edição de redundâncias, entre outros” (2005, p. 79).

De maneira semelhante, Gorlée (2016), em estudo baseado em Jakobson e Pierce, também aponta para a mesma convergência teórica enunciada por esta tese, ao falar em *metacriação* – isto é, “a criação de ‘novos’ textos a partir de ‘velhos textos’ (p. 72) – no contexto dos processos tradutórios interartísticos. Diz a autora que:

A intersemiose cria uma reprodução secundária e derivada do texto original, chamada de tradução intercódigo ou metacriação intermediática. Metacriação se refere a trocas interartísticas que criam metatextos culturais – literários, musicais, escultóricos, gráficos etc. – que integram revisões explícitas e implícitas e comentários do leitor/ouvinte ou do intérprete/tradutor especializado (2016, p. 69).

Assim, a estratégia de recomposição do poema adotada pela banda, tanto na concepção de Gorlée (2016) quanto na de Amorim (2005), é uma forma criativa de dialogar com a arte e ressaltar ou renovar os sentidos que uma obra pode despertar, fazendo com que esta sobreviva na cultura e seja reinterpretada de tempos em tempos, sem que isso signifique necessariamente reduzi-la ou adulterá-la.

Esse diálogo estabelecido entre o poeta e a banda – e entre os dois registros de textos encontrados na canção, ou seja, os versos de Poe e os do Rotting Christ – também ocorre no aspecto da estrutura linguística. Afinal de contas, embora sejam registros de uma mesma língua (o inglês), os textos são de épocas claramente distintas, sendo a linguagem contemporânea usada pela banda um tanto quanto mais objetiva, sem ser coloquial, ao passo que o texto de Poe traz características do século XIX. Isso poderia soar estranho em pleno século XXI, mas não no contexto aqui apresentado, conforme aponta Bryan Bardine (2009) em estudo sobre as conexões do escritor estadunidense com o *heavy metal*, gênero musical em que o desejo de criar um duradouro e poderoso efeito no ouvinte permite buscar formas alternativas de linguagem, desde que estas apresentem uma “natureza visceral”, como é o caso da literatura de Poe, além da evidente musicalidade presente no poema (SERRAVALLE DE SÁ, 2015). A respeito da forma mais direta de linguagem usada pelo Rotting Christ, tanto Bryan Bardine (2009) quanto Carl Sederholm (2012) apontam para a conexão dessas letras objetivas e curtas com a intenção de Poe, também revelada em *A Filosofia da Composição*, de criar experiências sensoriais intensas por meio da linguagem. Assim, ao usar letras curtas e objetivas em seus trechos, o Rotting Christ incorpora um equivalente musical da concepção de poética de Poe, a fim de aumentar a visceral sensação de caos que o gênero pretende evocar no ouvinte através de um recurso formal.

Se há algumas coincidências formais que garantem a existência de uma conexão entre os diferentes textos, estas certamente se espriam para o campo temático. É Bardine (2009) novamente quem aponta, com base no estudo de Weinstein (1991), as conexões entre o tom obscuro de suas letras e das imagens de desordem e caos que elas veiculam com o poder que a música pesada traz à tona. Nesse sentido, se o corvo de Poe serve como interlocutor para a angústia do narrador que com ele dialoga, na adaptação do *Rotting Christ*, encontramos um eu lírico igualmente atormentado por algo que foge ao seu controle, uma angústia tão profunda diante do mundo contemporâneo que pode ser traduzida por meio da música extrema – e que, por sua vez, também dialoga com o poema por meio dos trechos incluídos pela banda na canção. No clássico poema, sabe-se que o sujeito lírico que lamenta a morte de Lenora, ao perceber que a lúgubre ave lhe respondia sempre o mesmo “nunca mais”, insiste em fazer mais perguntas, o que aumenta o seu desespero. Afinal, é recorrente em Poe, além dos cenários pavorosos e da atmosfera obscura, essa incapacidade do homem em lidar com seus mais profundos sentimentos e de controlar a própria mente em seus impulsos, como aponta Sederholm (2012), elementos compartilhados com a banda e com boa parte do imaginário do *heavy metal*, conforme se viu anteriormente. Essa sensação de recrudescimento do desespero do sujeito é claramente representada pelo crescimento da tensão musical, principalmente após o segundo interlúdio, quando todos os recursos disponíveis (incluindo instrumentos, peso, distorção, efeitos de som etc.) formam uma massa sonora compacta e caótica em direção ao final da canção.

Ainda no plano temático, a convergência entre o poema original e os versos da banda está na concepção filosófica do humano como um ser atormentado pela sua própria ruína (*I fall from the holy empire/an angel that losing his path*) – talvez o diabo em si, decadente, como anjo que perdeu o caminho do sagrado – e que é perturbado pelos seus mais íntimos sentimentos, sejam eles bons ou maus, como a paixão, o orgulho, a ganância e a luxúria (*I am tormented with passion and fire/I am tormented with pride, greed and lust*). É esse anjo caído que vai dialogar com o sujeito lírico de Poe – e, conseqüentemente, com sua obra – exausto, fraco e solitário, numa noite sombria a ser surpreendido pelo som do corvo, que invade o seu quarto como se invadissem sua própria mente, controlada pelo medo da solidão e do sofrimento inerentes ao humano. Aqui é interessante mais uma vez retomar Sederholm (2012), que lembra que Poe transformou a mente humana em *locus horribilis* de suas obras, fugindo dos clichês espaciais mais comuns do gótico, como os castelos assombrados, explorando temas como a loucura, a obsessão e o medo que vêm antes da alma humana do que do mundo exterior (2012, p. 198).

Voltando à canção, no segundo verso que não pertence ao texto de partida, por mais que o sujeito contemporâneo resista e pareça sonhar (*I am dreaming flying higher and higher*), suas emoções se confundem e se contradizem no próprio sonho (*I am dreaming hope, fear, love and pain*) e são embotadas (e sabotadas) pelos seus desejos proibidos (*graceful forbidden desire*). Da mesma forma, na próxima estrofe retirada de Poe, o eu parece se afundar ainda mais no sofrimento que a ave (ou demônio!) lhe inflige. Assim, seus próprios impulsos o levam a implorar para que o corvo lhe diga se há algo no mundo que cure a sua dor, obtendo a usual resposta negativa: *never more*. Neste momento, apesar de o primeiro interlúdio diminuir brevemente a tensão da música, o sujeito logo cai nas profundas trevas do eu do poema (*Deep into that darkness peering*), também atormentado pelas inexoráveis palavras do ousado corvo, que é expulso com veemência do quarto. Então, o segundo interlúdio se ergue na massa sonora de forma apoteótica no melancólico solo de guitarra, transmitindo ao ouvinte o auge emocional do sujeito, sentimento que se torna perceptível na força gutural da voz de Sakis Tolis, quando este se vê às voltas com seu tormento inicial (*I am tormented with passion and fire/I am tormented with pride, greed and lust*). Contudo, apesar da ordem do sujeito para que a ave vá embora, seu tormento não cessa e o pássaro, tal qual no texto-fonte, permanece diante de si e revela a sua sina maldita, posto que sua alma jamais voltará a se erguer (*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor/ Shall be lifted – nevermore!*).

Além dessas convergências no plano textual e de estrutura musical, é interessante verificar como os signos sonoros produzidos pela voz e os demais instrumentos procuram dar conta da atmosfera do poema de Poe no contexto da canção do Rotting Christ. Em primeiro lugar, no que concerne à presença da voz e da unicidade da garganta de carne que a emite, ou seja, naquilo que diz respeito à materialidade sonora da voz e dos signos que ela traz à tona no canto, os quais inclusive precedem a palavra (CAVARERO, 2011). Conforme aponta Tereza Virgínia de Almeida (2011), é com os estudos culturais que a crítica literária passa a pensar também a canção popular como objeto de interesse para suas pesquisas. Contudo, para viabilizar essa inserção da música nos estudos literários, é necessário também que se lancem mão de novas metodologias em virtude da relevância da voz nesse contexto, uma voz que precisa ser vista em toda a sua materialidade. Diz Almeida (2011):

A voz é o elemento que provê a canção popular de mudanças de tonalidade, variações de divisões rítmicas e de durações das notas. A voz traz, ainda, não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte está aquém ou além das próprias intenções de quem canta, como marcas de sua corporeidade e de sua unicidade: o timbre, a

cor, a extensão, a potência, elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte e que, embora sejam veículos da palavra e da linguagem, não são elementos linguísticos. (p. 118)

É importante perceber que a versão musical de *The Raven* não foi feita apenas para ser lida em silêncio, como em sua primeira versão impressa em 1845 no *New York Evening Mirror*, mas para ser escutada como canção, o que "coloca em circulação percepções sensoriais distintas" (ALMEIDA, 2011). Assim, a voz que se materializa no canto é elemento de análise indispensável na tradução feita pela banda Rotting Christ. Segundo Khalil, "a materialidade da voz só se torna relevante (...) caso seja considerada a partir do funcionamento de discursos que lhe possibilitem a atribuição de sentidos" (2018, p. 74). Neste caso específico, há duas vozes que se manifestam e parecem travar um diálogo que atravessa a temporalidade ao cruzar os trechos de Poe com os da banda, sendo que cada uma delas utiliza um registro diferenciado, o que corrobora a dialogicidade presente na canção e permite inferir sentidos distintos nas intenções de ambas as vozes.

A voz de Sakis Tolis é gutural é grave, registro bastante frequente no metal extremo, e passa pela garganta de forma áspera, denotando raiva e agressividade, apesar de sua ininteligibilidade para o ouvinte não acostumado ao metal extremo. É essa "aparente ausência de significantes linguísticos", segundo Khalil (2018), que sugere a presença de um ser não humano, animalizado ou possuído pelo diabo, que se comunica por meio da música extrema com sua voz não articulada e, portanto, irracional. Essa irracionalidade se manifesta na voz gutural e remete à mesma irracionalidade que paira sobre os fantasmas e medos que o gótico procura acessar, além de trazer à tona a sonoridade geralmente associado ao demoníaco, característica que dialoga diretamente com o metal extremo em seu anticristianismo e, mais especificamente, com o conceito de heresia que define o álbum em questão. Além disso, a aspereza que caracteriza a voz gutural é responsável pela percepção de agressividade presente na canção, pois, conforme Khalil (2018), "a voz áspera (...) é habitualmente interpretada como índice de agressividade, dominação e autoritarismo na cultura ocidental" (p. 68), revelando uma intenção de emitir um conteúdo muito mais emocional do que racional no canto extremo, o que também explica o uso da primeira pessoa nos versos cantados por Sakis Tolis, que dão um tom confessional a esses trechos. Mais do que isso, a forma como o vocalista Sakis Tolis profere suas palavras, com gritos profundos e desesperadores, revela a presença da angústia do sujeito lírico que canta sua impossibilidade de lidar com os sentimentos de avareza, orgulho e luxúria, descritos na canção.

Por outro lado, o timbre de Stelios Steele, embora seja também bastante grave, é muito mais limpo e claro do que o de Sakis Tolis, o que pode indicar a necessidade de que o ouvinte compreenda melhor os trechos de Poe e perceba a empostação declamatória utilizada pelo vocalista convidado, que lembra a leitura de um poema. Seu tom solene transmite ao ouvinte uma certa grandiloquência que imprime maior formalidade ao texto, como se houvesse por parte da banda uma atitude de reverência ao autor do poema, considerado como um dos hereges que inspiraram a criação do álbum e que é, por isso mesmo, homenageado com uma canção, ainda que seu tema não seja necessariamente herético, conforme afirmou Tolis em uma entrevista dada ao portal *Heavy Music HQ* em 2019.

Além disso, no contexto da música popular e da lógica que rege as bandas que a produzem, a voz é feita para ser acompanhada pelo som de outros instrumentos, os quais também conferem sentido à obra recriada e não podem ser relegados a segundo plano na presente análise. É Hans Ulrich Gumbrecht (2012), estudioso das materialidades da comunicação, que aponta para a relevância desse conjunto formado por palavras, voz e instrumentos, os quais "geram algo cuja essência, como numa narrativa intrincadamente arquitetada, desafiam a compreensão total" (p. 95), mas oferecem signos que produzem no ouvinte sensações e sentidos que o sistema verbal não alcança.

Nesse sentido, chama a atenção do ouvinte (principalmente do ouvinte leigo em metal extremo) o peso da música do Rotting Christ, forma sonora inexistente no tempo de Edgar Allan Poe e que, de certa maneira, traz consigo uma atmosfera adequada aos contos de horror do escritor, bem como a temas como a loucura e angústia humana. Afinal de contas, o uso de vozes guturais, característica básica do gênero extremo e presente na obra em questão, é também um recurso explorado pelo cinema de horror, da mesma forma que as guitarras pesadas remetem a um universo de caos, violência e transgressão da razão. O peso das guitarras, por sua vez, representa claramente o peso das reflexões e dos sentimentos do eu lírico, que sofre para suportar tamanha pressão emocional e se angustia no diálogo com a ave agourenta. Além disso, o ritmo cadenciado, de tom marcial, serve para indicar a presença de uma marcha irrefreável do sujeito rumo ao seu inexorável destino, qual seja, o da eterna decadência do humano, fadado a viver sob o signo da solidão e do sofrimento. Essa marcha em direção à inevitável ruína é reforçada pelo dramático e insistente *never more*, que é repetido sempre com grande ênfase pela voz, principalmente no final da música, quando a frase encerra a música e se extingue junto com os outros instrumentos de maneira peremptória, deixando o ouvinte com o silêncio perturbador do pessimismo presente na canção.

No caso do poema original, tal intenção de provocar semelhante efeito desconfortável no leitor era verdadeira para Poe, que, segundo registrou em sua *Filosofia da Composição*, havia escolhido cada palavra, cada ritmo e cada imagem de sua poesia tendo em mente atingir o tom mais alto da manifestação da Beleza, qual seja, a melancolia, "o mais legítimo dos tons poéticos" (2011, p. 21). Não deve escapar a observação aqui de que a concepção de arte de Poe era mais clássica, já que este buscava a Beleza, a Verdade e a Paixão, todas com letras maiúsculas, ao passo que o grupo grego, por sua vez, apresenta um "corvo" bem mais pesado, mais soturno e ruidoso do que o poeta poderia esperar em seu tempo, possivelmente emprestando-lhe mais eficácia na consecução de suas intenções ao levar o ouvinte a experimentá-las sensorialmente por meio da música, estratégia cara à tradução intersemiótica.

Pensando em termos da teoria que embasa a tradução intersemiótica, vale retomar alguns elementos sógnicos destacados no capítulo anterior, dedicado ao arcabouço teórico que sustenta a presente tese. Conforme se afirmou, o poema em si já se constitui como um signo na cultura, denotando a ideia do sofrimento extremo de um homem que delira pela ausência amada morta, o que pode ser comprovado pelas suas diversas releituras nos mais variados âmbitos da cultura erudita e também na popular. Outro signo presente na obra e que se manteve vivo no imaginário popular é o do próprio corvo, ave "falante" associada ao mau agouro e à morte, além do lúgubre diálogo estabelecido entre o personagem e o animal, que aponta para um estágio de loucura assustador e angustiante. Esses signos, na releitura do *Rotting Christ*, passam por um processo de intersemiose, sendo reconfigurados em novos signos ou potencializados na percurso do poema à canção, ou seja, na transição entre a forma literária e a forma musical.

Levando em consideração as relações triádicas que se estabelecem de acordo na semiótica peirceana e que há diversos signos e camadas de sentido, o tradutor (no caso, a banda) seleciona os signos relevantes para sua tradução conforme suas intenções, bem como as relações triádicas que serão estabelecidas. Primeiramente, um ouvinte que conheça tanto a obra do grupo quanto a de Poe pode inferir que a atmosfera lúgubre e obscura do poema seja o signo principal que norteou a decisão do tradutor ao escolher *The Raven* como uma fonte sógnica importante para a construção de sua música, que também veicula uma atmosfera igualmente obscura, melancólica e maligna.

Porém, no contexto herético do álbum, considerando que Sakis Tolis escolheu o poema muito mais em virtude da aura maldita do seu autor do que por causa do seu conteúdo, a conexão sógnica entre o poema e a banda se desloca para Poe, cuja presença serve, no álbum, como uma referência intermediária que visa provocar no ouvinte/leitor o efeito interpretativo de crítica

aos dogmas religiosos e morais da sociedade. Assim, o próprio autor pode ser tomado como signo, conforme se pode observar na Figura 17, baseada em estudo de Aguiar e Queiroz (2016), a qual foi previamente exibida nesta pesquisa. Vale lembrar que, no quadro abaixo, a "fonte semiótica" é a obra traduzida (o poema de Poe) e o "alvo semiótico" é a tradução musical do texto (ou seja, a canção do Rotting Christ).

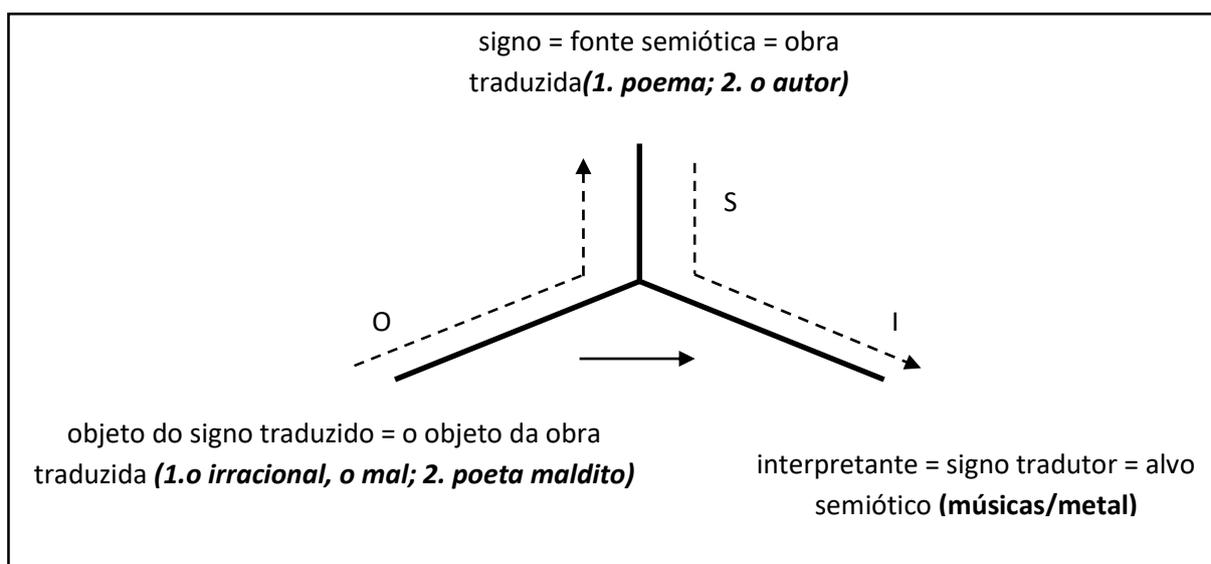


Figura 17: Relação triádica IV.
Fonte: Adaptado de Aguiar e Queiroz (2016).

De acordo com o que foi visto até o momento na análise de *The Raven*, dentre essas duas possíveis interpretações triádicas dos signos envolvidos nessa tradução (Figura 17), a segunda (2), ou seja, aquela que entende que a escolha da banda por traduzir o poema se deve à aura maldita – herética, no caso – de Poe, parece melhor se adequar à intenção da banda. Nesse sentido, não seria a obra em si o signo principal a ser observado nessa transposição, mas sim o autor, que se torna uma fonte semiótica relevante para dar ao álbum *The Heretics* maior coerência em relação ao seu intuito principal, qual seja, a tentativa de criar um conjunto de canções que se conecte a uma espécie de tradição da heresia e exponha de forma crítica e sombria a repressão religiosa à liberdade de pensamento, conforme corroboram as próprias entrevistas e o histórico da banda, além do seu contexto dentro do metal extremo.

Contudo, é o próprio contexto do metal extremo, marcado por uma forte oposição à religião e ao conservadorismo, bem como pela presença de uma iconosfera obscura em sua temática, que permite pensar que a primeira interpretação da relação (1) seja uma chave de leitura altamente viável. Afinal, o lado obscuro do metal extremo é responsável por trazer à tona uma temática que lida com o aspecto irracional do humano, apontando para o mal e todas

as instâncias recalcadas pela cultura ocidental, as quais ressurgem em forma de música transgressiva. Assim, no caso 1, o signo relevante seria o próprio poema e seu objeto seria a atmosfera sombria de medo e irracionalidade que marcam *The Raven*, os quais teriam como alvo semiótico a música criada pelo grupo Rotting Christ. Nesse sentido, é preciso também retomar a íntima relação de diversos textos de Poe com a música *heavy metal*, conforme aponta Carl Sederholm (2012). Em suas reflexões, Sederholm aponta para algumas semelhanças entre a obra de Poe e as temáticas predominantes no *heavy metal*, em especial no que diz respeito ao questionamento que esse gênero musical propicia acerca das "dimensões psicológicas e culturais do poder humano, particularmente na forma como este se manifesta na loucura e na violência" (2012, p. 194). Sederholm busca indicar alguns temas frequentes na obra de Poe, que lida com questões de estados mentais extremos, violência e poder, mais precisamente no que tange à inabilidade do ser humano em controlar sua mente e seus impulsos e, pior ainda, suas compulsões à perversidade, considerada uma força indomável que deve nos levar a realizar aquilo que não queremos, o que justifica a interpretação 1 do esquema acima. Na verdade, o que importa à presente pesquisa é que, em ambas as interpretações, a relação triádica que caracteriza a tradução intersemiótica está inegavelmente presente e o processo de transposição do poema para um novo sistema de signos se completa por meio dos recursos musicais que, nessa passagem, recriam o texto de partida em um novo contexto artístico, cultural e histórico.

De forma semelhante, essa tradução intersemiótica carrega consigo características que estão presentes também na teoria da adaptação, como as modificações realizadas entre o poema e a canção e já apresentadas no início desta análise. Além disso, considerando os modos de engajamento de Hutcheon (2013), há neste caso a mudança do *contar* para o *mostrar*, considerando que a performance musical, ainda que gravada em estúdio (MELILLO, 2021), traz para o receptor uma forma diferente de se engajar com a obra, adicionando os recursos musicais já mencionados e que produzem no ouvinte efeitos distintos da simples leitura do texto. De acordo com Hutcheon (2013), "na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração", algo que a canção do Rotting Christ apresenta de forma bastante efetiva, ao usar as duas vozes para diferenciar o diálogo estabelecido entre a banda e o poeta, sendo que cada voz tem seu timbre próprio, bem como usos diferenciados, já que Sakis Tolis traz uma voz gutural áspera, enquanto Stelios Steele declama o poema com voz clara e grave. Mesmo nesses momentos de declamação, o acompanhamento dos instrumentos cria uma atmosfera pesada, caótica e sombria para o poema que não existia na concepção deste, evidentemente.

Assim, além das palavras e sonoridades do poema em si, com a musicalização, o texto de partida ganha mais camadas de sentido, as quais podem reforçar os sentidos visados pelo tradutor/adaptador ou abrir possibilidades novas de interpretação para o receptor. Afinal, como afirma Hutcheon, essa adaptação do impresso para uma performance musical desloca a ênfase do texto para o seu aspecto auditivo e contribui para canalizar as emoções do ouvinte, provocando reações afetivas relevantes para compor o sentido da obra (2013, p. 70). Outra característica das adaptações é que dialoga diretamente com a intermedialidade é o que Hutcheon (2013) chama de condensação, elemento perceptível na já sinalizada redução dos versos do texto de partida, o que, no entanto, não significa que a canção esteja em desvantagem em relação ao poema, pois as novas camadas de sentido agregadas ao texto por meio dos recursos musicais visam compensar essa redução textual e traduzir, em forma de som, os elementos que foram deixados de fora. Linha de raciocínio semelhante segue Amorim (2005), que considera a condensação como parte do processo criativo de adaptação, bem como a expansão ou a focalização de um aspecto específico do texto de partida. Assim, no trânsito entre artes, formas e mídias, as mudanças são não apenas inevitáveis, mas bem-vindas como parte da criatividade do tradutor/adaptador.

Na transposição entre mídias, campo da intermedialidade, vale destacar que a mudança do visual para o auditivo também se dá na transferência do texto do impresso para o sonoro. Dessa forma, a materialidade concreta do livro se desloca para a materialidade abstrata da música, em que as palavras escritas e as entrelinhas do poema se diluem em notas de tonalidade menor, acordes pesados e ruídos distorcidos, acompanhados por sons percussivos dos tambores, efeitos sonoros e vozes carregadas. Todos esses elementos, por sua vez, se convertem em signos para o receptor e, neste, provocam um determinado efeito, de acordo com a intenção de quem responde por essa recriação da obra em uma nova mídia, processo sensorial que dialoga com a sinestesia visada também pela intersemiótica (PLAZA, 2003), bem como com a teoria da adaptação, como se viu acima (HUTCHEON, 2013). De sua forma literária, restam ainda a empostação declamatória da voz que lê os trechos de Poe, que procura preservar um elemento da leitura de poesia, assim como foi feito na versão de *Tristesses de la Lune*, de Baudelaire+Celtic Frost, e a disposição dos versos de Poe no encarte do disco em formato não usual ao das bandas de metal extremo, ou seja, preservando o verso trocaico, a que Serravalle de Sá atribui o “balanço quase hipnótico” do poema, em sua “métrica infalível e musicalidade” (2015, p. 6), os quais, de alguma forma, emolduram parte da canção numa forma advinda da literatura, e não da música popular.

Há que se considerar ainda, por fim, que, no contexto de um álbum como *The Heretics*, a canção *The Raven* pode ser vista como parte de uma obra conceitual em que a escolha de seu autor e de seu tema guardam conexão com o restante das canções presentes no disco, conjunto que reforça a tese principal do grupo na criação do material. Assim, a mudança de mídia faz com que o poema de Poe seja relido e ressignificado em um novo contexto, à luz de outras canções cujas referências remetem a outros autores e temas relacionados à questão da heresia. Edgar Allan Poe e *The Raven* são referências intermediáticas, no sentido empregado por Rajewski (2012), que compõem um quadro de heresias históricas associadas ao contexto do metal extremo do qual a banda participa.

Ao fim e ao cabo, o que a versão de *The Raven* assinada pelo Rotting Christ propicia é um atravessamento de fronteiras interartísticas que conecta a obra de Poe à obra do grupo grego, atravessando gêneros, modos, mídias, linguagens e concepções de mundo por meio de uma tradução criativa que permite a pervivência de uma linhagem da arte, como queria Benjamin (2010), para quem uma obra jamais permanece estática, mas se modifica com o tempo. Nas palavras do filósofo alemão, "existe uma maturação mesmo das palavras que já se fixaram: o que à época do autor pode ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderá mais tarde esgotar-se" (2010, p. 211).

Assim, tal operação de tradução, aqui entendida como um conceito que desafia tanto as noções de primazia textual e autoral, leva a refletir sobre a infinita teia de relações textuais e sua produção dialógica, as quais permitem abrir uma fenda na obra de partida e de lá extrair novos sentidos. Tais conexões entre o metal extremo e a literatura sugerem novas perspectivas tanto para a música quanto para os textos nesse ciclo – quiçá – infinito de pervivência benjaminiana, conectando a teoria da adaptação, a tradução intersemiótica e a intermedialidade, conforme temos perseguido nesta pesquisa.

5.5 ROTTING CHRIST TRADUZ BAUDELAIRE

A canção *Les Litanies de Satan*, lançada pela banda Rotting Christ em 2016, não ficou por último nesta pesquisa por acaso. Dentre as quatro músicas selecionadas para a tese – de um universo de 10 canções que eu havia escolhido até o período da qualificação – esta é a que melhor representa o metal extremo em todos os níveis, ou seja, tanto no aspecto lírico quanto

no aspecto musical. Afinal de contas, uma das temáticas mais associadas ao metal extremo é o satanismo, perceptível na presença frequente da figura do demônio e na descrição do mal em suas várias formas, aspecto negativo que também responde pela hostilidade com que o gênero é recebido pelos seus detratores. No plano sonoro, em comparação com as canções até aqui analisadas, esta certamente é a mais extrema de todas, sendo que a combinação do peso do gênero com altas velocidades na bateria produz aquilo que Kahn-Harris denominou “barulho sem forma” (2007, p. 5), característica que também é uma das maiores responsáveis por dificultar o acesso de ouvintes não especializados ao metal extremo.

É importante ressaltar que a tradução musical do poema de Charles Baudelaire, em virtude de seu conteúdo, já foi feita por outras bandas e artistas antes do Rotting Christ. Segundo o sítio Baudelaire Song Project, há 137 versões desse poema catalogadas dentro dos mais variados gêneros musicais. Dentre essas versões, vale destacar algumas delas por estarem no mesmo campo de atuação do Rotting Christ: *Satan's Litanies*, da banda francesa de *thrash metal* Death Power, lançada em 1987 na segunda demo-tape do grupo, no mesmo ano em que o Celtic Frost lançava o álbum *Into the Pandemonium* com as duas traduções de *Tristezas da Lua* analisadas na seção anterior desta tese; *The Prayers*, do singular grupo tcheco de *black metal* Root, lançada em 1991 no disco *Hell Symphony*; *Les Litanies de Satan* (1993), da banda grega de *black metal* Necromantia, com a qual o Rotting Christ já compartilhou membros na década de 1990; *Litani til Satan*, do Gorgoroth, gravada em norueguês no álbum *Incipit Satan* no ano 2000; *Les Litanies de Satan*, do grupo italiano de *black/gothic metal* Theatres des Vampires, lançada em 2001 no disco *Bloody Lunatic Asylum*, que também traz uma tradução de Rimbaud; *Las Letanias de Satán*, gravada em espanhol pela banda mexicana Transmetal, em 2002, no álbum *Tristeza de Lucifer*.

Essa profusão de releituras musicais do poema de Baudelaire por bandas de metal extremo e em vários idiomas já foi objeto de pelo menos dois artigos recentes sobre o tema, a saber, “*Mon gosier de metal parle toutes les langues*”: *Translations and Transformations of Baudelaire in Black Metal Music*, de Helen Abbott e Caroline Ardrey (2018)¹²⁷, e *Translations, adaptations, quotations from Baudelaire's poetry into metal music: an anti-alchemy?*, de Camille Migeon-Lambert (2020). Ambos os artigos abordam, entre outras canções, a tradução feita pelo Rotting Christ, porém, por perspectivas ligeiramente distintas da linha adotada nesta pesquisa.

¹²⁷ Caroline Ardrey é autora de outro artigo de 2021 em que aborda também *Les Litanies de Satan* traduzida por uma banda russa (Black Obelisk) na época da *perestroika*, porém, essa análise não foi considerada aqui por não envolver um grupo de metal extremo.

Abbott e Ardrey buscam responder, por meio do metal extremo, como a poesia de Baudelaire soa ou, mais especificamente, como outros artistas fazem a poesia de Baudelaire soar, partindo da premissa de que o trabalho de Baudelaire tem uma conexão inegável com o *black metal* e outros gêneros musicais marginais pela sua temática obscura (2018, p. 132). O foco do seu artigo, entretanto, é no uso do francês e do inglês por bandas de idiomas nativos diferentes daqueles usados na canção, bem como nas variações que há entre as canções, as quais são atribuídas aos contextos culturais distintos de cada banda (2018, p. 142). Ao analisar a versão do Rotting Christ, Abbott e Ardrey enfatizam as modificações provocadas pela banda no texto de partida, sem, contudo, aprofundar outros aspectos específicos dos processos de tradução que a presente pesquisa procura abordar.

Migeon-Lambert (2020), por sua vez, traz uma abordagem mais próxima da intersemiótica, analisando as relações entre Baudelaire e o metal extremo como tradução, embora também use os termos “adaptação” e “transmutação” para se referir aos procedimentos adotados pelas bandas que traduziram o material do poeta, além de adotar como referência a noção de intertextualidade a partir de Gérard Genette e Tiphaine Samoyault. Diferentemente do artigo de Abbott e Ardrey, neste Migeon-Lambert analisa diversas canções, citações e alusões à poesia de Baudelaire encontradas no âmbito do metal extremo, em vez de se concentrar em apenas um poema do escritor, usando as categorias de Genette para definir cada uma dessas formas de intersemiose, como denomina a própria autora. Ao analisar a tradução de *Les Litanies de Satan* feita pelo Rotting Christ, Migeon-Lambert enfatiza principalmente a relação dialógica estabelecida pelo fato de um falante de um idioma (o grego, no caso) usar uma língua estrangeira para se comunicar (o francês do poema de Baudelaire), ou seja, quando o discurso do outro é introduzido no discurso do autor, segundo a concepção bakhtiniana, dando pouco destaque para os elementos intersemióticos movidos pela tradução. Apesar dessa lacuna específica na canção do Rotting Christ, a autora se baseia no conceito de *correspondência* de Baudelaire para falar sobre a traduzibilidade do autor para o metal extremo, aproximando-se das ideias de Plaza (2003) acerca da sinestesia que está na base das relações intersemióticas (p. 11).

Nesta análise, a exemplo das anteriores, procurar-se-á ampliar essa visão a respeito da tradução do poema em questão de Charles Baudelaire abordando, além da letra e suas convergências e divergências em relação ao texto de partida, a música em si, com os recursos sonoros que permitem essa intersemiose, e os elementos que se tornam relevantes em virtude

dessa transposição intermediária que ocorre do texto literário para um álbum de metal extremo, como a capa e o contexto em que a canção se encontra.

5.5.1 *Rituals*

A música *Les Litanies de Satan* foi lançada no álbum *Rituals* em 2016, décimo segundo disco de estúdio da banda Rotting Christ. Se, em seu disco anterior, *Κατά τον δαίμονα εαυτού* (*Katá Ton Daímona Eautoú*, ou “seja verdadeiro ao seu próprio espírito”) lançado em 2013, a banda já havia adotado uma postura estética multicultural, essa proposta foi ampliada em *Rituals*, álbum que conta com diversas participações de instrumentistas e vocalistas, bem como com canções em outros idiomas além do inglês e do grego, como hebraico, aramaico, sânscrito, francês, latim e egípcio (PATTERSON & TOLIS, 2018, p. 260), remetendo a povos que, embora distintos, guardam entre si conexões em seus rituais coletivos, geralmente marcados pela presença da música como catalisadora da energia grupal. Essas referências culturais são representadas intersemioticamente pelo uso de instrumentos como gaitas de fole e percussão, que criam as ambiências sonoras adequadas para expressar essas conexões transculturais do metal extremo com antigos rituais – seja na gravação, que acaba se tornando uma produção coletiva a várias mãos e “gargantas de carne” no estúdio, ou na “epifania” do concerto ao vivo, como bem definiu Weinstein (2000), quando a banda e o público interagem em uma espécie de êxtase comunitário ou, como parece mais adequado à presente análise, em um *ritual*, segundo afirma Campoy (2010) – bem como pelo diálogo com a literatura, marcada pela presença de dois autores que carregam a aura de “poetas malditos”, William Blake e Charles Baudelaire. Registre-se também o diálogo explícito com a cena musical em amplo sentido, que ocorre com a participação dos vocalistas Nick Holmes, da banda inglesa Paradise Lost, em *For a Voice like Thunder*, inspirada no poema homônimo de Blake, Michel “Vorph” Locher, da banda suíça Samael, em *Les Litanies de Satan (Les fleurs du mal)*, e de Kathir, do grupo autoproclamado de “metal védico” Rudra, de Singapura, na faixa *देवदेव (Devadevam)*, e das versões de canções de Nikos Xylouris – artista de música *folk* da Ilha de Creta – e Aphrodite’s Child – banda de rock progressivo da Grécia.

Dessa forma, o título do álbum indica uma chave de leitura para compreender suas canções e as conexões estabelecidas entre elas, ainda que em idiomas distintos e sob uma musicalidade pesada, obscura e objetiva, sem arroubos de proficiência técnica, mas

emocionalmente denso e ritualístico. Segundo Patterson e Tolis (2018), o elo temático entre as várias canções é a sua inspiração “ritualística, mágica ou religiosa” (p. 271), aspecto enfatizado pela presença constante de coros, cujas frases encantatórias ou retiradas de antigas orações em línguas pouco usuais ao mundo contemporâneo remetem a cerimônias religiosas ou tribais, e também da percussão, que desempenha papel relevante no disco, considerando que há quatro percussionistas convidados, além do baterista Themis Tolis. A própria guitarra de Sakis Tolis, em diversas passagens do álbum, é tocada de forma percussiva, acompanhando a bateria em acordes simples e martelados de forma repetitiva sob a ruidosa distorção característica do metal extremo, em meio a uma atmosfera hipnótica e emotiva. O guitarrista, que assumiu a maior parte das composições deste álbum e, conseqüentemente, o seu caráter pessoal, afirma também que o processo de criação de *Rituals* partiu primeiro do ritmo a ser empregado em cada música, sendo então seguido dos acordes, letras, refrãos e outros detalhes (PATTERSON & TOLIS, 2018, p. 270). A opção por um disco mais focado no ritmo faz com que, musicalmente, esse álbum soe muito mais agressivo e barulhento do que seu sucessor *The Heretics* no geral, corroborando a ideia inicial de que *Les Litanies de Satan* é a canção mais extrema do *corpus* aqui analisado.

Esse contexto ajuda a explicar a capa escolhida para o álbum (Fig. 18), concebida pela fotógrafa espanhola Ester Segarra, bastante conhecida na cena de música extrema pelo seu trabalho com diversas bandas do gênero, como Triptykon (de Tom Gabriel, ex-Celtic Frost), Cathedral, Watain, Mayhem, Bölzer e Schammasch, entre outras. A capa traz uma foto do baterista Themis Tolis sobre um fundo totalmente escuro em que apenas metade do seu rosto é visível, mas cujas texturas se tornam proeminentes em virtude do jogo de luz e sombras visado pela fotógrafa. Esta, em seu perfil oficial na rede social Instagram, usou como legenda da imagem a frase “não há sombras sem luz”, afirmando que “quanto mais forte a luz, mais forte é a sombra”, dicotomia que permite ao artista escolher o que iluminar e também o que esconder da visão do espectador.

Assim, permite-se ao espectador ver as texturas envelhecidas de um rosto masculino com os lábios cerrados, cujos longos cabelos e barba lembram a figura do Cristo, porém, um Cristo com a pele ressecada, semelhante a uma antiga estátua desgastada pelo tempo (ou seria o próprio Cristo apodrecendo, um verdadeiro *Rotting Christ?*), enquanto esconde do público o olhar do baterista. Percebe-se no rosto expressão de indiferença ou frieza, mas, ao se observar com mais atenção o fundo desse olhar, é possível notar um certo desencanto, indicando uma possível postura de desilusão em relação à realidade que o cerca. Vale dizer ainda que esse jogo

com as sombras remete ao gótico e sua obsessão com as sombras do humano, ou seja, com aquilo que este esconde sob o manto de racionalidade que a luz permite enxergar, bem como com o contraste entre claro e escuro explorado pelas vanguardas surrealista e expressionista, principalmente no cinema da década de 1920, como se pode ver logo abaixo.



Fig 18. Capa do álbum *Rituals* (2016), da banda Rotting Christ.
Fonte: Discogs.

A escolha pela foto do baterista no lugar de qualquer outro membro da banda revela também a centralidade dos sons percussivos no disco, ao menos para um público específico, ou seja, para os ouvintes mais familiarizados com a banda, apontando também para a importância dos tambores para os “rituais” vivenciados em cada faixa. Aqui, vale lembrar o que Wisnik

(1989) fala acerca corporalidade evocada pelos sons percussivos na música popular desde os tempos primitivos, considerando ainda a exclusão dos tambores dos cantos gregorianos pela Igreja exatamente visando extirpar da música a perigosa sensualidade dos ritmos dançantes que o pulso firme dos tambores provoca. Afinal, ali seria a morada dos demônios da música, os quais era preciso recalcar, “como se fosse possível projetar uma ordem sonora completamente livre da ameaça da violência mortífera que está na origem do som” (WISNIK, 1989, p. 38). Dessa forma, ao criar um disco de *black metal* voltado para a percussão, o Rotting Christ dialoga diretamente com essa recusa a aceitar a ordem sonora melódica imposta pela liturgia medieval, ao mesmo tempo em que se mantém coerente com a temática anticristã do metal extremo, o que também justifica a escolha pela tradução e recriação do poema de Baudelaire em *Rituals*.

A conexão com Baudelaire é tão marcante que corre também no plano visual, na ilustração que se encontra no encarte do álbum, assinada por Adrien Bousson, na qual se pode ver, acima do ombro direito de um diabo vestido como padre, o rosto do poeta francês (Fig. 19), como se este fosse uma figura maldita a influenciar o satânico religioso. A imagem do padre também remete a algumas vocalizações presentes no disco, nas quais Sakis Tolis se utiliza de um timbre grave e solene que se assemelha a de um sacerdote para conduzir parte dos versos das canções, notadamente aqueles cantos que mais lembram orações de caráter espiritual ou encantatório, os quais são repetidos à exaustão como se fossem cânticos de uma missa negra, como no caso da tradução de *Les Litanies de Satan*.



Fig. 19: Ilustração de Adrien Bousson do encarte do álbum *Rituals*, na qual se pode ver a imagem de Baudelaire discretamente colocada sobre o ombro direito do sacerdote. Fonte: Discogs.

5.5.2 *Les Litanies de Satan* – O poema e a letra

O poema de Charles Baudelaire é um dos seus textos mais conhecidos e traduzidos nos mais diversos idiomas, além de ser considerado pela crítica como um dos poemas mais importantes de *As Flores do Mal*, obra capital do poeta e que foi recebida de forma controversa pela sociedade francesa de meados do século XIX e principalmente pela crítica literária do jornal *Le Figaro*, que acusou Baudelaire de obsceno e blasfemo. Após sua publicação, em 1857, o livro foi retirado de circulação e seus poemas foram estigmatizados por violarem a moral pública e a religião. Na época, o processo foi levado a cabo pelo procurador M. Ernest Pinard, após a publicação das críticas no *Le Figaro* ter atraído a atenção do departamento de Segurança Público do Ministério do Interior, que já havia denunciado alguns dos poemas do livro, entre os quais estava *Les Litanies de Satan*, considerado ofensivo à religião e uma ameaça à estabilidade social. Pinard seguiu raciocínio semelhante e dividiu os poemas mais polêmicos em dois grupos de violação à moral: aqueles que violavam a moral pública, como *Lesbos* e

Mulheres Malditas, e os que representavam risco à religião, como *Abel e Caim*, *A Negação de São Pedro* e *As Litanias*. Acerca destes, afirma Pinard:

Tomar partido a favor da negação de Cristo, a favor de Cain e contra Abel, invocar Satã em oposição aos Santos, fazer o assassino dizer: eu zombo disso como de Deus, do Diabo ou da Santa Ceia, não seria isso o acúmulo de uma devassidão de linguagem que justifica a ordem do juiz de instrução? Sim: ele teve que conduzir Baudelaire diante de um tribunal de juízes correcionais por ofensa a essa grande moral cristã, que é, na realidade, a única base sólida de nossos costumes públicos (RESENDE; ANJOS, 2017, p. 165).

O poema que interessa a esta pesquisa, no contexto de *As Flores do Mal*, foi incluído no ciclo denominado *Revolta*, subtítulo que guarda conexão com a postura de bandas como Rotting Christ em relação à sociedade e à moral cristã e que também concorre para justificar a escolha desse poema para o álbum *Rituals*, contexto no qual *Les Litanies de Satan* se enquadra como uma oração que, embora construída à semelhança das orações cristãs, serve como invocação a Satã. Para os cristãos, a ofensa se torna ainda maior em virtude de o texto de Baudelaire ser uma espécie de paródia do *Kyrie Eleison*, expressão grega que significa “Senhor, tende piedade” e que está presente na Bíblia (Salmo 51), além de ser utilizada como prece na liturgia de diversas religiões de matriz cristã exatamente como forma de introdução às litanias das missas. As litanias, por sua vez, são as preces litúrgicas estruturadas na forma de curtas invocações a Deus recitadas pelo celebrante do culto, que se alternam com as respostas dos fiéis (HOUAISS, 2001). Contudo, para Baudelaire, Satã aparece como um Deus traído e injustiçado, pois que é detentor do conhecimento e, como rei do abismo mais profundo, sabe como curar os doentes e dar esperança aos proscritos, concepção que ensejou a abordagem de Baudelaire como revolucionário e defensor dos marginalizados por Benjamin (1989), ao analisar os poemas do ciclo *Revolta* à luz do marxismo. Essa visão do poeta inverte a imagem negativa de Satanás e, de certa forma, revela a hipocrisia de um sociedade conservadora e preconceituosa, interpretação que contribui para conectar Baudelaire ao Rotting Christ.

Em termos formais, o poema de Baudelaire contém 15 invocações em estrofes de dois versos, sempre entremeados com o refrão *Ô Satan, prends pitié de ma longue misère* (O Satã, tende peidade de minha longa miséria). A versão do Rotting Christ, todavia, foi bastante modificada em sua forma, como se pode ver na sua transcrição abaixo, na qual uma parte dos versos foi suprimida e o refrão deixou de ocupar a posição intercalada entre as estrofes.

Les Litanies de Satan (Les Fleurs du Mal)

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
 Dieu trahi par le sort et privé de louanges,
 Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort
 Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort.

Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,
 Guérisseur familier des angoisses humaines,
 Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,
 Enseignes par l'amour le goût du Paradis,
 Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
 Engendras l'Espérance, — une folle charmante!
 Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
 Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud.
 Toi qui sais en quels coins des terres envieuses
 Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,
 Ô Satan, Ô Satan

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère ! (3x)

Toi dont l'oeil clair connaît les profonds arsenaux
 Où dort enseveli le peuple des métaux,
 Toi dont la large main cache les précipices
 Au somnambule errant au bord des édifices.

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère! (12x)

Como é possível perceber, das quinze litanias presentes no texto de partida, foram mantidas apenas nove. A ordem estabelecida por Baudelaire, entretanto, foi preservada, embora

a forma do poema, originalmente dividido em quinze séries de duas estrofes + refrão, tenha sido modificada na transposição do texto para a música. Se em *The Raven* a banda promoveu uma verdadeira colagem com os versos do texto de partida, recombinao-os em uma nova sequência, cortando frases e redistribuindo-as de acordo com suas intenções, aqui o corte foi mais simples, possivelmente motivado pela necessidade de condensar o poema para torná-lo mais consistente como canção, em vez de simular uma prece religiosa, pois a distribuição original, com o vocativo a Satã intercalado entre cada estrofe, contribuía para dar ao poema um caráter rogatório. Nesse sentido, observa-se que o número de repetições do refrão foi reduzido para três momentos da música e que este foi realocado no texto do *Rotting Christ*, assim como as estrofes, que se tornaram mais longas. Assim, a letra da canção ficou com a seguinte ordem:

REFRÃO + 1 estrofe de 4 versos + 1 longa estrofe de 10 versos + REFRÃO + 1 estrofe de 4 versos + REFRÃO (12x)

O único acréscimo que a banda fez em toda a letra foi da expressão *Ó Satan*, que em algumas passagens, como ao fim da longa estrofe de 10 versos, é repetida como forma de evocar o “grande rei das coisas subterrâneas”. Outro detalhe importante nessa comparação entre os textos de partida e de chegada é a inclusão do título do livro de Baudelaire entre parênteses ao lado do nome da música, criando uma conexão não apenas com o poema em específico, mas com outras “flores do mal” advindas da polêmica obra. Em outras palavras, a ligação da banda com o poeta está além de *Les Litanies de Satan* e o álbum, em sua concepção multicultural e obscura, é perpassado por temas que conectam a poesia ofensiva de Baudelaire, o misticismo revolucionário de William Blake e antigos cultos pagãos ao metal extremo.

5.5.3 *Les Litanies de Satan (Les Fleurs du Mal)* – A música

A tradução de Baudelaire feita pelo *Rotting Christ* é a quarta música de um álbum bem mais caótico e extremo do que o disco analisado na seção anterior. Esta inicia com um batida forte dada pela combinação da primeira nota da guitarra e do baixo com o bumbo da bateria e os pratos, que continuam soando enquanto a voz principal anuncia solenemente a música por meio do seu refrão, utilizando um registro em que a voz é emitida do fundo da cavidade oral,

como se o vocalista estivesse falando baixo para emprestar um tom mais grave à frase que conduz a canção. Essa trecho inicial é importante, pois, como afirma Oliveira (2002), assim como na literatura, “a introdução à obra musical atua como uma prolepse, atraindo a atenção e encorajando as expectativas do ouvinte/leitor” (p. 75). Assim, cria-se uma expectativa de tensão e, nesse clima, todos os outros instrumentos entram ao mesmo tempo em um andamento acelerado, com uma bateria que soa como uma máquina potente e violenta, alternando batidas no bumbo, com pedal duplo, caixa e chimbau, enquanto as guitarras acompanham os tambores de forma percussiva com *riffs* pesados, graves e distorcidos.

Junto com os instrumentos, surge um urro gutural que emite uma interjeição ininteligível, como se fosse a voz do próprio demônio a dialogar com aquele a quem rogará pela sua piedade na primeira estrofe, logo após essa primeira parte instrumental acelerada. O urro é produzido pelo vocalista Sakis Tolis e se assemelha a uma voz animalizada. Segundo Khalil (2018), o aspecto bestial do demônio foi herdado principalmente da Antiguidade Clássica, época em que foram atribuídos a ele chifres, rabo e pernas de bode, e essa aparência animalizada servia como forma de opor o diabo à relação de “‘imagem e semelhança’ entre Deus e os seres humanos, animais racionais, livres e sociais” (p. 99). Esse “caráter animalizado da representação demoníaca” também é explorado por cultos satanistas modernos, que tomam esse aspecto como algo positivo, no sentido de que o humano deveria encontrar sua verdadeira natureza, muito mais regida pelos seus instintos do que pela moral religiosa. Essa ideia remete à questão lançada por Aguilar e Cámara (2017), quando estes falam sobre o grito como signo da “máquina performática” que recria a literatura na ação e no corpo, e perguntam: “Trata-se do fundo animal que há no humano ou do humano que há em todo animal? Qual é o limiar entre a palavra e o grito, entre o humano e o animal?” (p. 70), acrescentando ainda que o grito “remete ao corpo e é signo de uma ordem pré-discursiva, representando energias pulsionais que não podem ser caladas nem transformadas em retórica” (p. 69). Assim, o urro, repetido duas vezes, traz para dentro do poema a voz animalizada de Satã – ou do humano e seus próprios demônios – atendendo à súplica do eu lírico por meio dos guturais típicos do metal extremo, além de inscrever na canção a presença desse corpo que urra/grita e, assim, foge da semântica e da racionalidade.

Na sequência, para que o poema seja introduzido, a caixa da bateria e o chimbau são tocados de forma bem mais lenta, enquanto os pedais do bumbo mantêm o andamento veloz da primeira parte, dando ao ouvinte a sensação de estar no meio de um choque de tempos distintos que se encontram no massa sonora caótica da banda, fórmula bastante usada nas composições

do metal extremo (KAHN-HARRIS, 2007; RUBIO, 2011). Registre-se que o *riff* de guitarra também é desacelerado e se mantém fixo em apenas uma nota, repetindo-se até o fim da estrofe de forma monótona e hipnótica como na música modal – muito comumente associada aos gregos e romanos e à música litúrgica, especialmente o canto gregoriano, mas também à música popular, inclusive a contemporânea (WISNIK, 1989) – na qual apenas uma nota é utilizada como centro da composição, com poucas variações em torno desse mesmo centro. Essa presença do centro dota esse tipo de música de uma característica "hipnótica", que faz com que ela geralmente apareça ligada a algum tipo de ritual: realmente, a música da Antiguidade e a do período medieval não são independentes de cultos, festas, solenidades e funções religiosas, característica que interessa à presente análise, considerando a concepção ritualística do álbum do Rotting Christ.

Nessa segunda parte da música, entra a voz principal, que, a exemplo do que foi feito em *The Raven*, bem como pelo Celtic Frost em *Tristesses de la Lune*, não pertence ao vocalista da banda, mas sim a Michel “Vorph” Locher, músico suíço convidado por ter o francês como sua língua nativa, o que mostra a intenção da banda de buscar uma expressão linguística mais fiel ao idioma original do poema, estratégia adotada em outras canções do mesmo álbum. Sobre o convidado, vale dizer que Vorph é vocalista da banda de *industrial/black metal* Samael, cuja história remonta a 1987, mesmo ano em que o Rotting Christ iniciou suas atividades, coincidência histórica que fez com que ambos os grupos dividissem momentos e características similares.

O timbre vocal de Vorph é bastante diferente do usado por Sakis Tolis, soando de forma mais clara e inteligível, além de apresentar um registro mais agudo. Quando este inicia sua declamação do poema, é possível perceber que a primeira exortação que se ouve do refrão também foi produzida por ele. Assim como nos casos que se viu anteriormente, em boa parte da canção, a letra é recitada como numa leitura de poesia, o que pode indicar uma tendência nesses grupos de diferenciarem o texto poético do canto normalmente usado pelo metal extremo, ou ao menos como tentativa de diferenciar a voz do cantor da banda da voz que declama ou canta o poema. Geralmente, convidados especiais são chamados exatamente para participar de momentos excepcionais de um álbum, quando há uma canção originalmente composta por outra banda ou quando há alguma conexão do artista convidado com o tema da música ou com o idioma usado na faixa. Em *Rituals*, além da questão linguística, a excepcionalidade do texto poético em meio às composições da banda é o que justifica o convite

a Vorph, já que a música baseada em um poema de Blake, *For a Voice like Thunder*, também conta com um convidado, falante nativo do inglês.

Ao fim da estrofe, quando o eu lírico define o “príncipe do exílio” como aquele a quem fizeram algum mal e que sempre se ergue ainda mais forte (*Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort/Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort*), a música retoma o andamento agressivo e veloz do início, sendo acompanhada pelos urros animais de Sakis Tolis – os quais sequer estão registrados no encarte do disco, já que se referem apenas a um monossílabo semanticamente vazio, embora sirvam como uma espécie de exortação ou comando para que o caos sonoro predomine entre as preces a Satã e que a música se torne o ambiente ideal para sua manifestação gutural. Pode-se dizer que esse urro, embora não veicule uma palavra propriamente dita, é também um signo que, na performance do Rotting Christ, revela o desejo de extrapolar o semântico e usar o ruído não como perturbação da comunicação, e sim como forma de comunicar emoções que estão além da racionalidade semântica.

Além disso, a presença de duas vozes numa mesma canção, ainda que uma delas apenas grite ou emita um urro gutural, sempre aponta para um possível diálogo, que talvez, neste caso, seja do eu lírico com o próprio demônio que este invoca, com o qual conversa por meio de uma linguagem que escapa ao fonologocentrismo, ou seja, à cultura centrada na lógica semântica, conforme afirma Michelle Phillipov (2012) em estudo sobre o *death metal*. Segundo a pesquisadora, o fonologocentrismo (que combina o prefixo *fono* – no sentido de “som”, “voz” – com *logo/logos* – tanto no sentido de “palavra” quanto de “razão”) aponta para o *status* privilegiado da voz na cultura ocidental enquanto veículo de representação e transmissão de uma lógica de mundo racional, corroborando as ideias de Jean-Luc Nancy (2007) e Adriana Cavarero (2011). Se essa visão for aplicada à música popular, é possível deduzir que, na canção, o ouvinte busque se identificar principalmente com aquilo que é cantado, ou seja, com o sentido e as emoções transmitidas pela voz e por aquilo que ela “diz”. No caso do metal extremo, contudo, considerando que a voz assume contornos ininteligíveis em virtude de sua distorção voluntária, esta se presta muito mais a comunicar emoções do que oferecer ao ouvinte uma mensagem clara, porém, ao contrário da música popular, essas emoções podem ser instáveis, caóticas e, por vezes, perturbadoras.

Logo depois, quando entram as próximas litânias, a música novamente muda seu andamento para acolher mais oito versos do poema de Baudelaire na voz de Vorph, que é ligeiramente mais aguda e mais inteligível do que a de Sakis Tolis, porém, à medida que essas estrofes vão sendo lidas, esta fica cada vez mais áspera, atingindo, ao final dessa longa estrofe,

o seu clímax. Nos últimos versos, essa voz se transforma em um grito extremamente exaltado, transmitindo ao ouvinte a sensação de que os sentimentos envolvidos nas preces têm sua intensidade aumentada, assim como o instrumental, que é amplificado por meio do crescendo sonoro que se ouve neste momento da canção. Assim, a bateria segue com o pedal duplo de bumbo atuando como tambores de um ritual coletivo de poder hipnótico, sensação acentuada pelo conflito com a batida extremamente lenta e pesada da caixa e do chimal e pelo som monocórdico das guitarras.

Nas duas últimas litâneas, ou seja, nos últimos quatro versos dessa estrofe, somam-se a esse caótico instrumental as raivosas vociferações de Vorph e um coro de ares gregorianos, que contribui para imprimir à performance uma atmosfera cerimonial macabra, como se aquela fosse a trilha sonora de uma missa negra para a qual Satanás é invocado como convidado de honra. Não por acaso, ao final desses versos, o apelo ao demônio é feito por meio dos dois vocativos acrescentados pela banda à letra (*Ô Satan, Ô Satan*), proferidos sobre duas viradas de bateria que os acentuam. Ressalte-se que, na gravação, o volume dos instrumentos, vozes e efeitos é aumentado significativamente, dinâmica que permite ao ouvinte perceber que esse trecho da música é o clímax da narrativa que ali se desenvolve e intuir que seu desfecho vem logo após esse trecho de alta densidade sonora.

Contudo, o que se segue é a repetição do refrão do texto de partida (*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère*) por três vezes, acompanhado ao final por mais um vocativo (*Ô Satan*) e uma virada de bateria que serve como baliza para a parte mais barulhenta e agressiva da canção. Assim, em andamento de velocidade alta, são recitados mais quatro versos (correspondentes a duas estrofes do texto de partida) de *Les Litanies de Satan* com extrema fúria vocal, como se o vocalista estivesse com muita raiva em nome de Satã, em virtude das injustiças que foram praticadas contra ele, o anjo mais belo e sábio de Deus, aquele cuja larga mão protege os sonâmbulos e que domina a história dos povos antigos (*Toi dont l'oeil clair connaît les profonds arsenaux/Où dort enseveli le peuple des métaux/Toi dont la large main cache les précipices/Au somnambule errant au bord des édifices*). Nesse trecho, a violência vocal é plenamente correspondida pela violência sonora produzida pela banda, à qual é acrescido mais um profundo grito que parece vir das entranhas de quem o produz (de sua “garganta de carne”, possivelmente!) e que atravessa praticamente toda essa parte da música, adicionando-lhe uma camada extra de ira satânica. Presume-se, pela ausência de qualquer indicação de participação especial além de Vorph, que essa voz seja de Sakis Tolis, também responsável pelos urros anteriormente descritos, acentuando a impressão de que há um

diálogo (in)tenso entre Satã e o eu lírico, como se este momento caótico marcasse o seu encontro em meio à massa sonora e o demônio tivesse, enfim, atendido suas preces e se feito presente em forma de som extremo.

Apesar dessa elevação da intensidade dramática da canção que parece conduzi-la a sua resolução, a música ainda tem cerca de um terço de sua duração total (1min e 40s, de um total de 3min e 59s), o qual é dedicado ao seu trecho mais ritualístico, em que apenas a súplica a Satã é mantida até o fim, indicando a importância desse refrão encantatório no contexto da canção. Assim, após essa parte mais dramática e violenta, todos os instrumentos e vozes são silenciados ao mesmo tempo, gerando, em comparação com o caos anterior, uma sensação de silêncio profundo, quebrado apenas pela permanência da guitarra, cujo *riff* se mantém por cerca de 20 segundos no mesmo acorde hipnótico, deslizando pelo ar de forma mais suave, até ser novamente nocauteado por uma batida firme de bumbo e prato. Neste momento, a voz de Vorph ressurgue cantando o refrão, porém, com uma voz sussurrada, que se alterna entre *Ô Satan, prends pitié de ma longue misère* e *Ô Satan* enquanto sua potência vai sendo gradativamente aumentada e a guitarra a acompanha junto com o chibbal, que é tocado suavemente, ainda que siga o mesmo ritmo dos instrumentos de corda. O baixo, a propósito, é tocado duas oitavas abaixo do tom da guitarra, causando um efeito de dissonância e instabilidade ao ouvinte, enquanto a prece é repetida seguidamente. Essa repetição vai ocorrer por doze vezes ao todo, sendo que as últimas seis são emitidas sobre o ritmo percussivo dos tambores, que retomam o instrumental dos trechos do poema declamados por Vorph.

Vale perceber aqui que, como diriam Aguilar e Cámara (2017), a voz sussurrada de Vorph deve ser vista como um signo também. No contexto da canção, após o ruidoso e ritualístico apogeu sonoro que o eu lírico acaba de vivenciar, a voz pode indicar a presença de uma persona exausta pelo encontro com Satã, que busca forças na própria sonoridade, representada pela cama suave que os *riffs* de guitarra proporcionam, para se reerguer e retomar as súplicas por piedade. Aos poucos, essa voz cansada recupera seu fôlego e se entrega aos tambores – aqueles que a Igreja, conforme diz Wisnik (1989), considerava perigosos por excitarem os demônios por meio do ritmo e da dança – e à prece macabra, auxiliada por um coro majestoso, imponente, até atingir seu ápice final, quando a bateria acelera seu andamento mais uma vez. Por fim, o que se ouve é o urro de Sakis mais uma vez, seguido do vocativo *Ô Satan*, de Vorph, que encerra a canção e o diálogo entre a voz demoníaca e seu suplicante interlocutor sobre o mesmo instrumental turbulento do início da canção, ainda que esse diálogo não se atenha à ordem do semântico ou da racionalidade, mas seja pautado por sentimentos

obscuros que a música extrema possibilita representar de forma mais impactante que o poema. Afinal, se escrever uma litania a Satã no século XIX era motivo de escândalo, a temática em si não soaria tão indecorosa em pleno século XXI, tarefa que o metal extremo se propõe a realizar por meio dos recursos que a música oferece.

Dessa forma, cabe destacar alguns desses recursos à luz das teorias que interessam à presente pesquisa, a fim de embasar as convergências e divergências que há entre o poema de Baudelaire e a música do Rotting Christ. Em primeiro lugar, pela perspectiva da intermedialidade, deve-se levar em consideração a óbvia mudança de mídia que ocorre na transposição do poema das páginas do livro para um álbum de metal extremo – neste caso específico, lançado em *compact disc* (CD). Neste contexto, na análise da canção e dos sentidos que ela veicula, é necessário pensar a tradução de *Les Litanies de Satan* em relação ao álbum em si, com suas ilustrações, conforme a análise da capa feita há algumas páginas atrás, e as outras canções, com as quais compõe uma obra conceitual sob o título de *Rituals*, o que colabora na compreensão desse conjunto de faixas, assim como o poema, de alguma forma, pode ser visto no contexto da obra que o apresentou – como feito previamente na contextualização do texto em *Les Fleurs du Mal*.

Nesse sentido, de acordo com o estudo de Rajewski (2012b), que entende a intermedialidade como uma categoria para análise de textos e outros tipos de produtos de mídia, a tradução de Baudelaire pelo Rotting Christ pode ser vista tanto pelo prisma da *transposição midiática*, ou seja, quando “a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (p. 24) – que ocorre efetivamente com a recriação do poema em forma de música extrema – quanto das *referências intermidiáticas*, que são, nas palavras da autora, “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (p. 25).

Quanto à transposição midiática, esta ocorre mais no nível “genético” da intermedialidade, ou seja, o que se observa neste caso é o processo de criação de um produto de mídia (um disco de música, por exemplo) a partir de uma mídia distinta (um poema), que se torna a fonte desse novo produto. Conforme observa Rajewski (2012a), essa subcategoria da intermedialidade reside mais no aspecto extracomposicional do novo produto, isto é, com foco nos elementos externos à composição em si e que, de certa forma, atuam sobre o processo de criação para limitá-lo ou expandi-lo de acordo com os recursos distintos oferecidos pela nova mídia.

No caso em tela, essa transposição cria outra relação sensível com a poesia de Baudelaire, ao transformá-la em música e ampliar suas possibilidades de recepção, considerando que o leitor se torna ouvinte do texto de partida, acrescido dos recursos sonoros e também dos recursos materiais que a nova mídia propõe, como a arte que representa a atmosfera do álbum, fotografias dos artistas (que podem contribuir para gerar uma expectativa sobre a forma como o material foi traduzido e recriado), disposição e tipos dos caracteres usados no encarte, entre outros. Esses elementos, porém, não dizem respeito ao processo de composição em si e, embora imponham ao tradutor alterações na forma de apresentar o texto de partida, não necessariamente implicam mudanças na composição em nível semiótico, como as referências intermediáticas (RAJEWSKI, 2012a).

No que concerne às referências intermediáticas, as quais têm caráter intracomposicional, ou seja, operam no nível semiótico, levando a alterações que podem afetar até mesmo o significado do texto de partida, modificando-o ou ampliando-o, é possível observar *Les Litanies de Satan* também por esse prisma, agregando ao material poético uma dose maior de agressividade. No caso em tela, o poema apresenta conteúdo transgressivo e ofensivo em relação à religião cristã, o que vem ao encontro da visão de mundo do Rotting Christ, ainda que em contextos e com intenções distintas, considerando que a atitude de uma banda de metal extremo costuma ser mais explicitamente antirreligiosa. Baudelaire, por sua vez, foi mais irônico ao escrever um poema em forma de oração católica, característica que a banda não preservou em sua tradução, preferindo enfatizar, por meio dos recursos sonoros, seu aspecto mais agressivo. Por outro lado, é exatamente o fato de o poema ter sido configurado como uma oração – elemento importante em práticas ritualísticas de diversas culturas, que se relaciona com o conceito do álbum em si – que torna sua inclusão bastante significativa num disco intitulado *Rituals*.

Essa referência intermediática, se tomada a partir dos signos que veicula, associa o poema de Baudelaire ao contexto do Rotting Christ por duas vias de interpretação intersemiótica, quais sejam, a transgressividade do seu conteúdo para uma sociedade cristã, manifesta na agressividade sonora da banda, e a sua forma de prece religiosa, cujos poderes encantatórios são representados pelo refrão hipnoticamente reiterado na canção, bem como pelos coros, que simulam uma atmosfera ritualística fundamental para reforçar a ideia central do álbum. Nesse sentido, levando em consideração o modelo de Aguiar e Queiroz (2016) previamente utilizado para demonstrar as relações triádicas estabelecidas no processo de tradução intersemiótica, há pelo menos duas interpretações mais evidentes na combinação das

litanias de Baudelaire com as do Rotting Christ, além de uma terceira possibilidade de leitura, menos explícita e que depende também do conhecimento prévio do receptor, como se pode ver na Figura 20 abaixo.

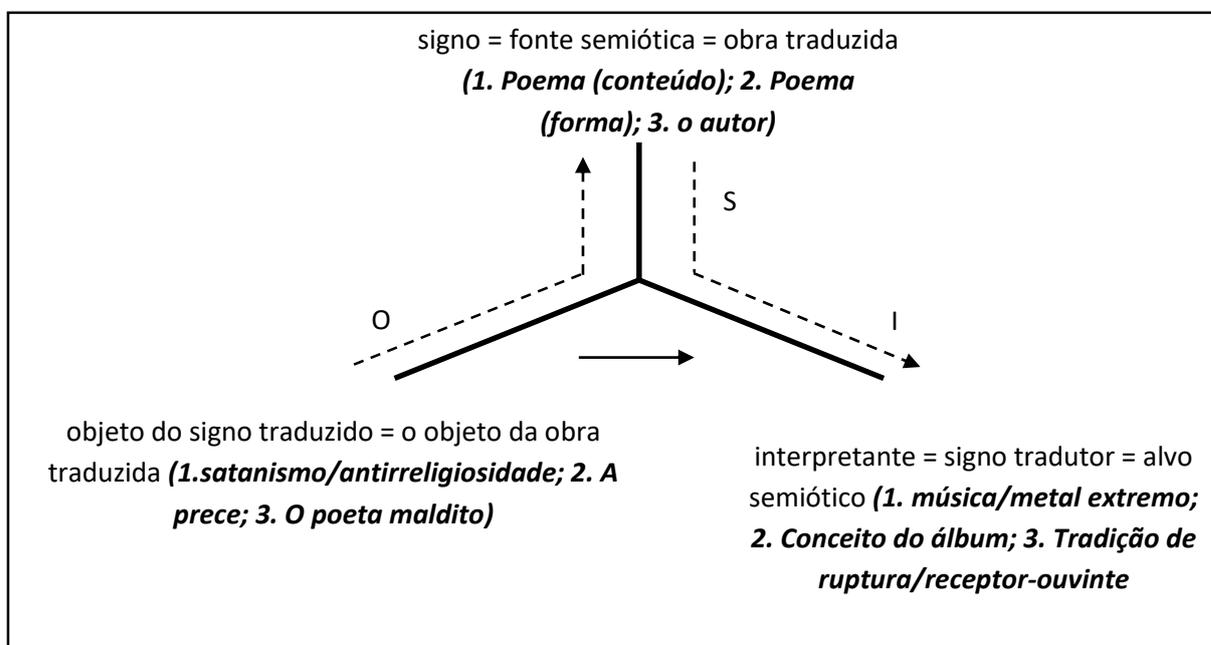


Fig. 20: Relação triádica V, adaptada de Aguiar e Queiroz (2016).

No modelo acima, há três chaves de leitura possíveis para a intersemiose que ocorre na tradução de *Les Litanies de Satan* pela banda Rotting Christ. Na primeira delas, o signo, ou seja, a fonte semiótica de onde parte a tradução considera o poema em seu conteúdo temático, tendo como seu objeto o satanismo e/ou a antirreligiosidade, assuntos caros ao metal extremo em geral e ao Rotting Christ, em particular. Nessa configuração, a terceira ponta desse modelo, o interpretante ou alvo semiótico – isto é, aquilo que signo visa atingir – é a composição musical em si, a criação do material sonoro idealizado pela banda, traduzida em uma forma específica, que é o metal extremo. Nesse primeiro nível de leitura (1), a intersemiose é mais superficial, no sentido em que, ao receptor da obra traduzida, basta perceber a presença da figura de Satanás na letra e ouvir a forma extrema para reconhecer ali a adequação do tema ao contexto do álbum, ainda que esse ouvinte desconheça o autor do poema e suas ideias ou obras.

A segunda chave de leitura tem como seu signo o poema, mas tomado a partir de sua forma, já que seu simulacro de prece cristã, com refrão repetido a cada dois versos, dialoga com a ideia central do álbum, focada em antigos rituais coletivos. A prece, nesse contexto, é o objeto do signo, segundo elemento da tríade intersemiótica, ao passo que o conceito do disco é o alvo semiótico ou interpretante visado pela banda, justificando a escolha desse texto em específico.

Nessa chave, a tríade se dá em um nível um pouco mais profundo, sendo necessário que o receptor conheça o poema original e compreenda sua ligação com a prática religiosa da oração para associar sua escolha ao fundamento central de um álbum conceitual como *Rituals*, cujas canções compartilham entre si temas de inspiração religiosa, mágica ou ritualística (PATTERSON; TOLIS, 2018, p. 271).

Por fim, uma terceira interpretação sugerida pelo modelo baseado em Aguiar e Queiroz (2016) baseia-se na relação direta entre a banda e o autor do poema, pois, como se pôde observar na análise anterior, esta tem sido uma conexão explorada pelo Rotting Christ em seus álbuns mais recentes, nos quais busca referências literárias e filosóficas de autores com os quais a banda compartilha não apenas ideias, mas histórias pessoais de marginalização e ousadia perante a sociedade e a cultura dominantes. Em *Litanies de Satan*, o detalhe que permite essa interpretação é a inclusão entre parênteses, após o título principal, o nome da controversa obra de Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, indicando uma conexão da banda com o poeta que vai além do poema escolhido para o álbum. Dessa forma, a tríade intersemiótica que se configura nessa chave de leitura tem como sua fonte semiótica (ou signo) o próprio autor, enquanto sua aura de “poeta maldito” opera como objeto do signo, ou seja, como aquilo que a banda procura ao selecionar um texto de Baudelaire para compor seu álbum conceitual, tendo como alvo semiótico/interpretante, por fim, a constituição de uma linhagem de ruptura – no sentido em que se defendeu aqui há algumas seções – que une a banda ao poeta por meio do que este representa na história da arte e da cultura. Vale ressaltar que essa terceira interpretação depende do conhecimento de mundo do receptor, muito mais do que nas duas anteriores, para que este reconheça a posição do autor do poema no panorama cultural e artístico e perceba a conexão com a iconosfera transgressiva presente no álbum do Rotting Christ.

Além disso, nessa intersemiose específica, o interpretante pode ser também, como afirmam Aguiar e Queiroz (2016), o efeito produzido no intérprete da obra, ou seja, o público ouvinte de metal extremo, o qual recebe um texto de partida do século XIX transformado pela tradução musical do Rotting Christ, cujos recursos midiáticos exigem a interação com a obra de Baudelaire por meio de outros sentidos – o auditivo, no caso da música, e o visual, no caso das ilustrações que acompanham o disco – e criam também novas camadas de sentido. Tal estratégia, além de permitir a resignificação da poesia de Baudelaire, garante também a sua pervivência em pleno século XXI aos olhos (e ouvidos) de um público distinto daquele que o lia há dois séculos.

No campo da intersemiótica, é possível ainda observar a interação dos instrumentos e vozes na (re)criação dessas camadas de sentido, as quais podem estar nas entrelinhas do próprio poema ou ser fruto do próprio processo de tradução, que sempre pressupõe um grau de criatividade e interpretação por parte do tradutor em seu engajamento com o texto de partida. Uma das características de *Les Litanies de Satan* que se destaca como tentativa de representar, intersemioticamente, a atmosfera ritualística do álbum é a forma como os instrumentos buscam acentuar o caráter hipnótico do álbum. Os instrumentos de corda, guitarra e baixo, cumprem essa função utilizando-se, como dito anteriormente, de recursos da música modal ao se aterem ao menor número possível de acordes durante a execução da música, criando esse efeito mágico para o ouvinte.

Nas palavras de Wisnik (1989), quando um som se estabiliza, ainda que sobre uma nota só repetida várias vezes, surge um princípio de ordenação do mundo, considerando que a música ocorre no espaço entre o som e o ruído. Afinal de contas, “o som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhe ordenação” (p. 30), de onde deriva seu caráter sagrado em várias culturas pré-capitalistas. E é esse caráter sagrado que a banda explora intersemioticamente pelo som hipnótico das guitarras, cujos *riffs* são usados de forma percussiva e minimalista, com poucas variações em torno do seu centro ordenador sonoro, assim como o fazem os coros e principalmente a bateria, em combinação com a percussão dos convidados que participam do álbum, os quais colocam a pulsação rítmica no centro da música do Rotting Christ, característica também presente na música modal, em que “as alturas melódicas estão sempre a serviço do ritmo”, atuando na “produção de um tempo coletivo, social” ou “de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais” (WISNIK, 1989, p. 6). Exatamente por isso, *Les Litanies de Satan*, tem esse caráter hipnótico, que se coaduna com a proposta conceitual da banda também no que diz respeito aos recursos intersemióticos escolhidos para a tradução.

Além da bateria, é importante esmiuçar com mais atenção o uso de coros pelo Rotting Christ com base no que Wisnik (1989) afirma acerca da música modal. Segundo ele, o canto gregoriano, ao abolir a presença dos instrumentos rítmicos da liturgia cristã, buscava uma espécie de harmonia mágica que tornasse o universo humano mais estável e livre de ruídos: “um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador” (p. 30). Contudo, a música produzida pela banda grega, o metal extremo,

visa exatamente a desestabilização da ordem por meio da introdução dos ruídos das guitarras distorcidas, vozes guturais e bateria pesada, como esta pesquisa tem buscado explicitar desde o início. Dessa forma, ao colocar lado a lado a música ordenada dos coros gregorianos e a massa sonora do metal extremo, o grupo Rotting Christ reproduz e atualiza, em certa medida, o conflito medieval que havia entre a música modal de origem popular, focada no pulso, isto é, com predomínio rítmico-percussivo, e a música modal litúrgica, focada nas alturas, ou seja, aquela em que a melodia ocupa o primeiro plano. Em outras palavras, pode-se afirmar que, por meio dessa combinação aparentemente contraditória entre duas formas de concepção musical do universo, o que a banda faz é trazer para a sua materialidade sonora, bem como para a contemporaneidade, a tensão entre o poder dominante – representado pela igreja medieval e seu canto ritual em uníssono – e aqueles que ameaçam subverter o poder – aqui representado pela música popular. Neste ponto, vale lembrar o que Attali (2017) fala sobre a música popular e sua capacidade de sobrevivência à margem da cultura dominante, que tentou, em diversos momentos da história, reprimi-la em virtude de seu “desacordo com as religiões oficiais ou os centros de poder” (p. 13).

Então, a introdução dos coros na música do Rotting Christ, além de fornecer recursos sonoros que permitem reproduzir uma atmosfera ritualística, também contribui para atualizar, intersemioticamente, um conflito de ordem espiritual e moral que marca a história do Ocidente há séculos, sendo percebido também no momento em que Baudelaire lançou *As Flores do Mal*, quando diversos de seus poemas foram recriminados por ofenderem a moral pública e religião, incluindo *Les Litanies de Satan*. Pode-se dizer, ainda, que esse uso de coros também se apresenta como uma possível ironia às canções litúrgicas, que são retiradas de seu contexto religioso para servirem a um contexto de profanação e subversão da ordem espiritual, no que, de certa forma, a banda se aproxima da ironia do próprio Baudelaire, quando este usou a forma fixa de uma litania para produzir uma oração a Satã.

Ainda no âmbito vocal, é importante ressaltar que, na intersemiose que há na transposição do poema impresso para a composição musical, o texto ganha voz – e, conseqüentemente, ganha um corpo que se expressa de acordo com a interpretação que este faz do texto e com as intenções que deseja comunicar ao ouvinte na performance. Na canção do Rotting Christ, o poema não ganha apenas uma voz, mas diversas vozes – Sakis Tolis, Vorph e mais 4 coristas – que, na sua materialidade, dialogam com o ouvinte de formas distintas, passando por urros, coros, sussurros e gritos, além da voz principal, cujo registro varia da empostação declamatória inicial ao tom de raiva e/ou desespero dos versos finais da música.

Todas essas vozes, de alguma forma, buscam transpor a informação estética do poema na interpretação da banda, visando amplificar a aura de obscuridade, transgressão e ruptura presente na obra de Baudelaire.

Todos esses recursos sonoros que servem como signos nessa tradução intersemiótica do poema de Baudelaire apontam, sem dúvida alguma, para a fatura semiótica que o metal extremo esconde sob as camadas de ruído e agressividade que sua música entrega ao ouvinte, que tem a possibilidade de conhecer a obra de Baudelaire e, eventualmente, de ressignificá-la no século XXI. Ao transpor o texto de partida para o presente, a banda teve de adaptá-lo para um novo contexto e investi-lo de novas feições e modos de engajamento que façam sentido para esse público a quem o texto traduzido se dirige. É essa concepção que faz com que Hutcheon (2013) se oponha à visão de que os adaptadores sejam meros reprodutores de textos, por entender que a “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (p. 28), e que cada obra tem sua própria aura, a existência única no lugar em que se encontra, o seu “aqui e agora”, segundo afirmou Benjamin (1987, p. 167). Nesse sentido, Hutcheon (2013) admite que, além de atuar como uma “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras” (p. 29), a adaptação obrigatoriamente envolve necessidade de recriação e reinterpretação.

Dessa forma, considerando esses imperativos da adaptação como verdadeiros, há alguns aspectos a serem destacados na recriação e *Les Litanies de Satan* pelo Rotting Christ. O primeiro deles diz respeito à forma musical extrema que o texto de partida ganhou em sua nova versão, condição importante para que o poema de Baudelaire chegue até um público acostumado a se comunicar com o mundo por meio do ruído e da obscuridade presentes no metal. Esses elementos condicionam a abordagem musical e vocal da banda tanto quanto os elementos internos do poema influenciam na escolha, por parte da banda, dos recursos sonoros mais adequados para expressar suas intenções.

Outro aspecto importante diz respeito à adaptação da forma original do texto de Baudelaire – paródia de uma oração religiosa – a uma configuração mais próxima de uma canção. Assim, em vez de repetir o refrão baudelairiano (*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère*) intercalado entre cada uma das 15 estrofes, a banda prefere usá-lo de outra forma, como já explicado anteriormente. Apesar dessa opção, no caso do Rotting Christ o refrão é reiterado, ao todo, 16 vezes, considerando que, na última parte da música, quando a prece a Satã toma lugar de destaque na canção, este é proferido por 12 vezes seguidas, as quais se somam às quatro primeiras ocorrências. Tal estratégia retira do texto a forma usual da oração cristã, mas a reiteração do refrão na música mantém o peso da súplica a Satã como um elemento central da

tradução. No aspecto formal da adaptação, vale destacar ainda a condensação do poema na sua forma musical, pois, conforme afirma Hutcheon (2013), em virtude de operar com outros elementos sensoriais, a música depende menos de palavras do que a poesia ou o romance, já que as emoções presentes no poema podem ser representadas por meio dos recursos sonoros, como se viu no caso das relações intersemióticas que se estabelecem entre o texto de Baudelaire a canção do Rotting Christ.

São também essas interações sensoriais distintas que cada produto de mídia com suas condicionantes, na visão da intermedialidade, ou cada forma de arte com seu sistema de signos em particular, na perspectiva da tradução intersemiótica, que Hutcheon (2013) aponta, de acordo com a teoria da adaptação, quando fala sobre os modos de engajamento do receptor com a obra adaptada. Segundo a pesquisadora e conforme se viu nas análises anteriores, “a simples musicalização de um poema, quando executada, também constitui uma adaptação do modo contar para o mostrar. Embora a presente pesquisa não esteja se baseando na performance ao vivo como fonte de dados para comprovar suas hipóteses, vale lembrar que a gravação em estúdio também é o registro de uma performance, como afirma Melillo (2021), segundo o qual a atividade performática interage com a inscrição de um som em seu registro sonoro, que se torna uma forma de “conteúdo textual”, mediado pelas tecnologias de gravação do século XX, ou, em outras palavras, em “textura sonora” (2021, p. 99-100).

Essa textura sonora é materialidade que sustenta o texto de partida em sua tradução musical e que produz no receptor os efeitos que o adaptador pretende atingir com sua recriação do texto de partida, visando outros ativar sentidos que não estavam presentes na primeira versão. Assim, a adaptação, de forma semelhante ao que afirma Plaza (2003) acerca da tradução intersemiótica, ao promover essa mudança dos modos de engajamento com a obra, vai lidar diretamente com a sinestesia, ou seja, com o intercurso de todos os sentidos, pois a “sinestesia, como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real”, nos permitindo também “estabelecer as chaves culturais pertinentes” (p. 46-47) ao meio ambiente em que nos encontramos e, assim, tecer conexões entre obras, autores, tempos históricos e modos de compreensão do mundo inscritos na memória, ainda que sob regimes estéticos distintos.

É nesse sentido que a obra *Les Litanies de Satan*, do Rotting Christ, abre as fronteiras do metal extremo e o conecta à linhagem de ruptura que desafia a racionalidade ocidental e a moral da sociedade conservadora e religiosa, criando um diálogo sinestésico – simultaneamente intersemiótico e intermediático – com outras formas de arte e linguagens estéticas. Ao traduzir

o poema de Baudelaire para o metal extremo, a banda questiona as bases do pensamento cristão e conservador, além de lidar abertamente com o sobrenatural – o mal – ou seja, com aquilo que extrapola a matriz racional e se encontra recalcado pela ordem social e moral, mas que sempre ressurge em tempos de crise, assim como as sombras que configuram o gótico. O próprio resgate dos autores malditos que bandas como Rotting Christ (e Celtic Frost também) fazem é uma estratégia de criação explorada pela narrativa gótica, quando esta traz para o presente do texto velhas lendas ou relatos de origem obscura, vampirizando a história para, a partir dela, garantir sobrevivência à possibilidade de resistir à racionalidade a sociedade de consumo da contemporaneidade.

Além disso, as correspondências entre textos e artes de campos diferentes também são fruto das sinestésias propostas por poetas do século XIX, como Baudelaire, assim como o cruzamento de fronteiras entre as artes e os sentidos repercutiu durante as primeiras décadas do século XX, com as manifestações das vanguardas, das quais o metal extremo herdou o ruído, o caos e a necessidade de transgredir os limites das “belas artes” e do “bom gosto”. Essa transgressão perseguida pelo metal extremo não se dá apenas no nível sonoro, mas também no plano temático, o que explica a escolha por uma poesia que se configura como uma prece às avessas a Satã, como anjo caído em virtude de sua sabedoria e resistência a obedecer cegamente aos desígnios de Deus. De acordo com o que afirma Hutcheon, apesar da decretada morte do autor na segunda metade do século XX, a teoria crítica mais recente tem reabilitado a importância da história e do político e, conseqüentemente, das intenções do autor e também do seu tradutor/adaptador. Dessa forma, sempre há entre o texto de partida e o texto final, bem como entre o autor e seu tradutor, equivalências e afinidades de sensibilidade ou forma, as quais o último procura representar por meio de uma mídia ou arte específicas (2013, p. 152).

Por fim, há que se dizer que a tradução de *Les Litanies de Satan* representa de maneira bastante explícita os processos que a presente pesquisa vem tentando entender e descrever, quais sejam, os caminhos que a tradução pode seguir para manter vivo o legado de uma tradição de ruptura de forma criativa, preservando, modificando ou amplificando o impacto de obras, autores e estéticas tão transgressivos quanto o próprio metal extremo, como se procurou mostrar nestas análises. Certamente, há ainda outros elementos presentes nessas traduções que poderiam corroborar ainda mais os pontos de vista aqui adotados, considerando a riqueza estética inegável do metal extremo. Contudo, como toda pesquisa acadêmica, há que se chegar a um ponto final para que se possa lançar para o futuro as possibilidades de novas pesquisas e perspectivas acerca do objeto pesquisado, já que não há investigação científica na área das Ciências Humanas que

não possa ser revisada, contestada ou ampliada, o que espero que seja efetivamente feito depois da última seção desta tese, na qual pretendo amarrar as diversas pontas teóricas lançadas no decorrer da pesquisa e, assim, chegar a bom termo com os objetivos propostos desde o seu início.

6 CONCLUSÃO

Ao som de *Monotheist*, do Celtic Frost...

Desde o princípio desta pesquisa, a ideia de trazer para o campo dos Estudos da Tradução o metal extremo e suas conexões com outras formas de arte foi sendo construída com base em um diversificado painel teórico e estético, amparado ainda nas vivências e saberes do próprio pesquisador, que, de alguma forma, se imbrica com seu objeto de estudo como *insider*, como afirmei nas primeiras páginas do texto. Durante todo o percurso, várias pontas dos discursos que compõem esta trama acadêmica foram lançadas ao leitor e amarradas uma a uma com o objeto de pesquisa nas análises feitas na última seção. Como toda pesquisa, porém, dado o emaranhado de novas percepções e caminhos que se abrem no seu trajeto, é difícil falar em “conclusão” como algo definitivo, fechado, cabal, já que sempre há novas possibilidades e perspectivas a serem exploradas futuramente, ainda mais quando o objeto é tão desafiador e está em plena atividade.

Assim, parto da ideia de que as conclusões devem levar em consideração as premissas da tese e o seu desenvolvimento, refletindo sobre a própria pesquisa como instrumento que permite unir essas pontas dos vários discursos que a atravessam e que, por sua vez, atravessam também o pesquisador e suas hipóteses, formadas no bojo da sua experiência. Nesta última parte da tese, minha intenção é recuperar os pontos centrais que me trouxeram até aqui e verificar sua pertinência à luz de tudo que foi pesquisado e devidamente esmiuçado pela teoria e pelo olhar analítico.

Inicialmente, é importante observar que a presente tese se divide em duas grandes partes: a primeira trouxe uma breve exposição teórica sobre os estudos envolvendo as relações entre música e poesia – área compreendida aqui como espinha dorsal da pesquisa – para depois apresentar o objeto de pesquisa e traçar as conexões entre o metal extremo, o gótico e as vanguardas do início do século XX; a segunda, por sua vez, buscou mostrar como as traduções permitem resgatar essas conexões e usá-las como forma de potencializar tanto a poesia maldita quanto o metal extremo, simultaneamente, pois, assim como a obra poética ganha impacto sonoro agressivo e barulhento, a música ganha o peso histórico e simbólico do poeta e sua obra obscura, maldita e transgressiva.

Nesse contexto, meu objetivo primordial – aquele que me fez buscar realizar esta empreitada – foi o desejo de contribuir para explicitar a riqueza estética presente no metal

extremo, característica que eu percebia desde muito tempo, pela minha vivência pessoal na cena *underground*, mas que não conseguia organizar de forma apropriada. Após essa profunda imersão na música extrema e nas teorias que procuram dar conta dos fenômenos tradutórios interartísticos, bem como em todas as outras fontes advindas da literatura e da música, creio que esse primeiro objetivo foi plenamente alcançado no decorrer de todo o texto. Afinal, o olhar microscópico que foi aplicado ao material pesquisado – ou seja, os álbuns, letras e canções do Celtic Frost e do Rotting Christ – permitiu trazer à luz múltiplas relações estabelecidas entre as bandas e a arte, principalmente a arte considerada transgressiva ou, no caso da poesia, chamada de “maldita”. De forma bastante cristalina, foi possível perceber que o metal extremo é herdeiro de uma tradição maldita na arte, uma linhagem de ruptura com os padrões sociais, culturais e artísticos vigentes que passa por Poe e Baudelaire, especificamente, mas que também dialoga de forma mais ampla, com o gótico e as vanguardas.

Se nos casos aqui analisados há, além dos poetas principais, conexões com Blake, Shakespeare, Bosch, H.R. Giger, entre outros artistas no contexto mais amplo do metal extremo, há ainda muito a pesquisar no fértil terreno das traduções interartísticas, com as contribuições da intersemiótica, da intermedialidade e da teoria da adaptação, em conjunto ou não. Por conta dessa profusão de temas que emergem do metal extremo no campo da tradução, no decorrer desta pesquisa, alguns trabalhos bastante interessantes não puderam ser contemplados aqui. Assim, em benefício da própria coesão e profundidade da pesquisa, ao longo do caminho, o *corpus* precisou ser reduzido à medida que fui me dando conta de que a riqueza estética que eu me propus a trazer à tona era maior do que esta tese poderia comportar, se eu mantivesse os todos os grupos apresentados até a qualificação. Isso me obrigou a lançar para o campo das pesquisas futuras o álbum *The Maldoror Chants: Hermaphrodite* (2017), da banda Schammasch, baseada na obra de Lautréamont, bem como algumas obras lançadas por grupos brasileiros de música extrema, como Bode Preto, Facada e Offal, as quais dialogam com a pintura, a literatura e o cinema, respectivamente, e tinham me servido de exemplo quando iniciei as reflexões teóricas sobre os processos de tradução. Enquanto eu realizava a pesquisa, várias outras obras foram descobertas ou indicadas, corroborando minha ideia inicial de que o gênero é pródigo em gerar material estético relevante para pesquisa e que a área dos Estudos da Tradução tem muito a contribuir com os *metal studies*.

O segundo objetivo desta tese foi buscar as conexões do metal extremo com o gótico, partindo do pressuposto de que o gótico é um modo de fazer arte, e não um gênero literário fixo na história europeia dos séculos XVIII e XIX. Assim, compreendendo o gótico como uma falha

na matriz racional do Ocidente, que, em tempos de crise, traz à tona o lado obscuro do humano, foi possível verificar evidentes relações das bandas de metal extremo aqui analisadas com o gótico, tanto no aspecto visual quanto temático, as quais vão muito além do fato de estas terem traduzido poemas de dois autores que, de alguma forma, são associados àquele imaginário de sombras e irracionalidade. As capas e demais ilustrações aqui apresentadas explicitam essas relações por meio do uso de cores e tons escuros, bem como imagens associadas à morte, ao sobrenatural, ao medo e ao pecado, além de uma forte oposição à religiosidade cristã que predomina no Ocidente, criando um universo adequado ao som extremo que as bandas produzem. Nesse mesmo diapasão, a temática que acompanha o gótico, ligada ao terror, aos crimes e temas proibidos, aos recalques psicológicos, aos mistérios da noite e da mente humana, é plenamente recuperada pelo metal extremo feito por Celtic Frost e Rotting Christ, cuja escolha pelos textos de Poe e Baudelaire se deu exatamente por conta dessa afinidade, dessa “equivalência de sensibilidades” que há entre os poetas e o metal extremo.

Além disso, o metal também se conecta ao gótico em seus procedimentos de criação, ao lançar mão de um recurso frequente da literatura gótica, que é a recuperação da história, ou seja, a vampirização do passado, que retorna como fantasmagoria sobre o presente narrativo, seja na música ou na literatura. Dessa forma, a estratégia de ressignificar o passado ou trazê-lo de volta como recalque para enxergar o presente de forma crítica é plenamente realizada pelo metal extremo, porém, aqui é o próprio gótico que serve como alimento para responder às crises da contemporaneidade que o metal extremo expõe por meio de sua música transgressiva. Mais do que isso, ao trazer para os tempos de hoje a poesia obscura de Poe e Baudelaire, Celtic Frost e Rotting Christ contribuem para garantir a sua pervivência no panorama cultural contemporâneo, bem como seus procedimentos de ressignificação permanente das obras de arte.

Outra ponta discursiva que procurei amarrar ao objeto desta pesquisa foi a conexão com a arte de vanguarda, mais especificamente os movimentos da chamada Vanguarda Europeia, os quais promoveram uma modificação radical na arte ocidental, tanto pela sua abordagem transgressiva, que contribuíram para dessacralizar a produção cultural das Belas Artes e para chocar a sociedade, quanto pela incorporação do ruído como forma de se opor à ideia de harmonia e à linguagem, abrindo um rasgo profundo na racionalidade positivista predominante naquele início de século XX. Quando decidi incluir na pesquisa essa possível influência das vanguardas sobre o metal extremo, parti inicialmente da percepção de que o gênero aqui investigado provoca nos ouvintes não acostumados com a sua sonoridade a impressão de que o metal extremo é mero “barulho sem forma” e, portanto, não poderia ser considerado “arte”.

Afinal, se não seria a temática em si o motivo para que o gênero fosse vilipendiado pelo público, já que outras formas de arte têm lidado há séculos com temáticas semelhantes sem que isso as impeça de serem aceitas nos círculos artísticos e mesmo pelo cidadão médio, parecia claro que a forma musical escolhida pelos praticantes do metal extremo é que seria responsável por afastar o público e fazê-lo fechar os ouvidos para esse tipo de sonoridade.

Para tal, busquei, num primeiro momento, mostrar em que medida o ruído havia sido excluído da música e o quanto a conexão desta com o sagrado influenciou no tratamento dispensado a qualquer sonoridade que fugisse desse ideal de harmonia atribuído à música pela cultura clássica. Assim, foi possível compreender as origens sagradas da música, bem como a forte influência da igreja sobre a organização do som como forma de se conectar com o divino e eliminar as possíveis ameaças da presença do corpo na música, retirando dela o pulso – ou seja, os ritmos dançantes – e os ruídos estranhos, como os sons associados ao demoníaco (o trítone e o “colorido dos timbres” das vozes que não seguissem o uníssono litúrgico). Assim, ao assumir o ruído como fonte de criação artística, por meio de guitarras distorcidas, bateria pesada e vozes ásperas, o metal extremo se opõe à visão sagrada da música e, conseqüentemente, rivaliza com a noção de harmonia imposta pela igreja, característica evidente na estética do gênero, como foi possível notar durante o desenvolvimento da pesquisa, considerando a postura anticristã dos grupos analisados. Em outras palavras, pode-se afirmar que o metal extremo desafia a noção de ordem e harmonia do universo proposta pela igreja ao trazer à tona o ruído e se conectar diretamente com a “perigosa” corporalidade que ameaça a fé cristã e desestabiliza a racionalidade imposta pela separação entre corpo e alma pregada pela igreja.

Num segundo momento, procurei demonstrar que a defesa explícita do ruído como forma de (anti)comunicação estética nasceu tornada com os movimentos de vanguarda no início do século XX, principalmente nas experimentações musicais e poéticas de futuristas e dadaístas, baseadas no caos e na destruição dos velhos parâmetros da arte, e na conexão dos expressionistas e surrealistas com temáticas obscuras e/ou oníricas, as quais, assim como a literatura gótica, também desafiam a noção de racionalidade ocidental. Nesse aspecto, como se viu no decurso da pesquisa, a associação do metal extremo com o gótico parece mais palpável, tanto que já há algumas pesquisas na área dos *metal studies* indicando esse caminho como uma possível chave de leitura do metal extremo seja pertinente. Contudo, como a instabilidade provocada pela presença do ruído no metal extremo não encontra correspondência no gótico, de onde viria a transgressão extrema da abordagem sonora do metal senão das experiências

radicais dos movimentos que eclodiram no início do século XX, em um momento de crise profunda da humanidade, em que seus artistas retratavam o horror da Primeira Guerra Mundial e ansiedades sobre o futuro da espécie?

Ao tentar responder a essa pergunta, não pude observar nenhuma conexão dos grupos analisados com os artistas ligados à vanguarda de forma explícita, como no caso dos poetas traduzidos, os quais lidam com um imaginário muito próximo do metal extremo, mas é inegável que os elementos que marcam a transgressividade sonora dessa música ruidosa e pesada só foram incorporados ao universo da arte após a eclosão dos movimentos vanguardistas. Embora essa associação entre metal e vanguarda não tenha sido devidamente explorada pelos estudos acadêmicos, é evidente que a música extrema foi influenciada indiretamente pelos procedimentos e ideias lançados no início do século XX, os quais chegaram até o metal extremo por meio do *punk*, gênero que constitui parte da sua essência, como se viu desde o início da pesquisa, e que ousou incorporar a atitude iconoclasta daquele período da arte. Por isso, no capítulo dedicado a investigar tais relações, busquei também traçar uma breve história do ruído na música contemporânea, a fim de justificar essa hipótese com base nas manifestações esteticamente radicais e barulhentas que surgiram após as vanguardas, das quais o metal extremo é um dos herdeiros. Ainda que os grupos aqui pesquisados não estabeleçam uma conexão categórica entre metal e vanguarda, é possível sim apontar essa herança por meio dos elementos que a pesquisa identificou como constituintes da música extrema, principalmente na busca pela transgressão.

Dessa forma, a primeira parte da tese, nas suas primeiras 100 páginas, tratou de atar essas pontas discursivas do gótico e das vanguardas ao discurso e à prática do metal extremo, visando tornar palpáveis essas conexões e expor as diversas camadas conceituais presentes sob a massa sonora pesada, obscura e barulhenta do gênero. Esse foi o caminho teórico que encontrei para embasar a segunda parte da tese, voltada a compreender os diferentes processos de tradução mobilizados pelo metal extremo em suas versões dos poemas de Poe e Baudelaire para fazer jus à aura maldita desses autores e ressignificar suas obras na contemporaneidade.

Com esse intuito, procurei primeiro apresentar a base teórica sobre a qual se assenta a minha visão de tradução, alicerçada na tríade Walter Benjamin, Roman Jakobson e Haroldo de Campos. Esses três autores guardam entre si diversas convergências teóricas no que diz respeito à tradução de textos criativos, cuja informação estética, frágil e por vezes intraduzível, só pode ser *recriada* em outra língua ou sistema de signos. Tal concepção basilar da tradução pode ser aplicada às teorias de tradução entre artes distintas aqui debatidas, quais sejam, tradução

intersemiótica, intermedialidade e adaptação, escolhidas para esta pesquisa em virtude de suas aproximações conceituais serem mais evidentes do que as suas divergências.

Como a pesquisa buscou demonstrar, até mesmo os estudiosos dessas áreas admitem não haver limites muito claros entre cada uma dessas práticas, posto que todas lidam com o mesmo fenômeno e, embora o observem por perspectivas distintas, ainda assim se pode perceber intersecções conceituais entre elas. Contudo, como procurei deixar claro, tais intersecções não deveriam ser vistas como um problema, mas como uma oportunidade de ampliar os instrumentos teóricos para investigar esse tipo de tradução, além de ser algo inevitável, na medida em que a própria prática da tradução é interdisciplinar.

Nessa parte da tese, foi possível perceber, além das convergências teóricas, que a intersemiótica se preocupa principalmente com a mudança de um sistema de signos para outro, buscando demonstrar como determinados signos do texto de partida são recriados no texto-alvo, enquanto a adaptação foca nas modificações de forma, conteúdo e contexto de cada obra, com especial ênfase no seu receptor e nos modos de engajamento deste com a obra em suas diferentes versões. Por fim, a intermedialidade mira os suportes de mídia em que se dá essa transposição do texto de partida, partindo do pressuposto de que a materialidade da obra de arte é determinante para o seu sentido e suas possibilidades de recriação em outra mídia, ao mesmo tempo em que dialoga com as outras duas teorias exatamente em virtude de sua natureza interartística.

Na sequência, munido desses recursos teóricos, parti para a fase final e mais importante desta pesquisa, isto é, a análise das quatro canções extremas baseadas em traduções de Poe e Baudelaire. Para atender ao objetivo de analisar a pertinência de minha hipótese acerca da possibilidade de usar, simultaneamente, esses três arcabouços teóricos com o fito de destrinchar os meios utilizados pelas bandas para realizar suas traduções, busquei, por ordem, apresentar o contexto de cada álbum, com suas ilustrações, títulos, suas faixas, bem como participações especiais e intersecções com outras artes e saberes dos seus respectivos lançamentos. Além disso, foi necessário também mergulhar no universo temático das bandas, bem como na interpretação dos poemas traduzidos e sua relação com esse universo e com a progressão narrativa das canções. Para tal, cada uma delas foi descrita minuciosamente do começo ao fim, embora tal descrição não tenha sido feita com base na linguagem técnica da música, mas sim com foco nessa progressão narrativa, com destaque para a configuração instrumental e vocal de cada uma das partes dessa sequência narrativa.

Após essa descrição, na qual pude introduzir observações relacionadas a boa parte dos tópicos até aqui mencionados, fazendo amarrações com o conteúdo da pesquisa sempre que oportuno, me propus a concentrar o foco da análise nos processos tradutórios presentes em cada tradução. Tendo em vista a possibilidade aventada no início da pesquisa, busquei apontar nas canções as operações citadas por meio dos exemplos e da interpretação do material no contexto de cada álbum e da própria cena musical em que as bandas estão inscritas. A investigação das canções me permitiu concluir que os três procedimentos são úteis para entender as transformações pelas quais passam os poemas em sua transposição para o metal extremo, bem como delinear melhor a percepção de que cada uma das perspectivas tem suas peculiaridades teóricas.

Contudo, pude perceber também que as aproximações entre essas áreas são mais salientes do que seus afastamentos e que, dada a natureza interdisciplinar da tradução, é mais interessante, do ponto de vista da pesquisa acadêmica, que estas possam se somar na análise de fenômenos desse tipo em vez de seguirem caminhos distintos. Afinal de contas, sempre é importante lembrar do “trabalho de equipe” sugerido por Haroldo de Campos como solução para resolver os problemas da tradução de textos criativos. Se, por um lado, a “cooperação fértil” de que falava o mestre se referia, em primeiro lugar, ao trabalho do tradutor, por outro, a presente pesquisa comprovou que um esforço cooperativo equivalente serve também à teoria e à crítica da tradução, as quais podem tirar proveito desse olhar colaborativo no sentido de tornarem suas próprias análises mais consistentes e complexas.

Por fim, cabe lembrar que esta pesquisa foi construída com base na hipótese inicial de que as traduções contemporâneas de Poe e Baudelaire na linguagem transgressiva e obscura do metal extremo adicionaria mais camadas de sentido aos textos de partida e, conseqüentemente, poderiam produzir sobre o ouvinte efeito mais perturbador. Embora não se tenha apurado a questão dos efeitos sobre os ouvintes, em virtude das limitações e escolhas desta tese, certamente as análises comprovam que os textos iniciais tiveram seus sentidos ampliados e amplificados pelo acréscimo das camadas sonoras. Assim, além das palavras do texto, na versão musical, a sequência da composição, a escolha dos trechos a serem cantados, a configuração dos instrumentos e a seleção das vozes e seus registros, enfim, todos esses elementos comunicam algo ao ouvinte, ainda que essa comunicação seja mediada pelo ruído.

Quanto às possíveis contribuições desta tese, creio que uma das primeiras se relaciona diretamente à área em que ela se insere, qual seja, a dos Estudos da Tradução, pois, ao combinar recursos teóricos de campos diferentes, ainda que intercomunicantes, acredito contribuir para a

construção de um pensamento interdisciplinar, que possa combinar os diferentes saberes e vivências em busca de uma teoria crítica mais abrangente e persicaz. Considerando que as Ciências Humanas não são imutáveis, acredito também questionar os limites entre as diferentes abordagens da tradução seja algo a se pensar em um contexto de redefinição de fronteiras artísticas propiciado pela tecnologia. De forma semelhante, não há dúvidas de que os conceitos aqui apresentados ainda estão em franca expansão e que, em virtude do próprio ambiente artístico contemporâneo, em que as releituras de obras se tornaram um recurso da própria criatividade num cenário tecnológico que permite livre acesso a uma infinidade de obras e artistas, muitas outras pesquisas ainda poderão ser feitas, inclusive dentro do metal extremo. Afinal, como indicado previamente, no decorrer desta pesquisa, me deparei com diversos casos interessantes de tradução interartística levado a cabo por bandas extremas, os quais não pude acrescentar em virtude da necessidade de garantir a boa qualidade do trabalho, mas que certamente renderão análises excelentes em futuras investigações.

Por isso, acredito que uma segunda contribuição da pesquisa seja diretamente ao campo dos *metal studies*, área de pesquisa que vem crescendo bastante no Brasil e em toda a América Latina e que, em virtude da sua fertilidade e sua alta capilaridade, tendo se espalhado por todos os continentes em seus 40 anos de história, deve crescer muito nesta década. Assim, espero estar contribuindo com futuros estudantes que decidam se dedicar a estudar com mais profundidade o universo da música extrema, área com inegável potencial para gerar temas relevantes para a pesquisa acadêmica.

Dessa forma, considero finda a presente tese, ciente de ter cumprido o objetivo precípua de toda a pesquisa, que é realizá-la com honestidade intelectual diante dos desafios que se impõem em empreitadas desse porte. Ao fim e ao cabo, sinto-me satisfeito por ter conseguido comprovar que, através da tradução, o metal extremo garante, de forma criativa, a pervivência de uma linhagem de ruptura nas artes, cujos efeitos são recriados e amplificados por meio da música pesada e caótica que o gênero se propõe a fazer.

REFERÊNCIAS

- ABBOTT, H.; ARDREY, C. (2018). “Mon gosier de métal parle toutes les langues”: Translations and Transformations of Baudelaire in Black Metal Music. *Esprit Créateur*; Baltimore, 58(1), 130–143.
- AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (Orgs.). *Tradução, Transposição e Adaptação Semióticas*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A Máquina Performática: A literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de; OLIVEIRA, Susan de; ALMEIDA, Lucia (org). *Outra travessia: literatura e música*. Florianópolis: Pós-Graduação em Literatura, 2011.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação: Encruzilhadas da Textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: editora UNESP, 2005.
- AMORIM, Marcel Álvaro. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun., 2013.
- ANDREYUK, Dima. *Tape dealer: A decade of demos and tape trading (1984-1994)*. Berlin: Seven Metal Inches Records, 2020.
- ANESIADIS, Alexandros. *Crossover the edge: where hardcore, punk and metal collide*. London: Cherry Red Books, 2019.
- [ARDREY, Caroline](#). (2020). Baudelaire and Black Metal: Performing Poetry under Perestroika. In: [VALIJÄRVI, R.-L.](#); [DOESBURG, C.](#); [DIGIOIA, A.](#) (Orgs.) *Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics (Emerald Studies in Metal Music and Culture)*. Bingley: Emerald Publishing Limited, 2021, pp. 27-45.
- ARNETT, Jeffrey J. *Metalheads: Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*. Colorado: Westview Press, 1996.
- ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- BARDINE, Bryan. *Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell*. *English Faculty Publications*. Paper 68. Disponível em: https://ecommons.udayton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1077&context=eng_fac_pub. Acesso em: 22.1.2019.

BARROS, Fernando Monteiro de. Fantasmagorias do gótico na contemporaneidade. *Revista UNIABEU*, v. 13, nº 33. Número especial, jan-jun 2020, pp. 273-284.

BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a vampirização da história. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-14, 2020.

BARTON, Geoff. *The true story of Venom, the most influential NWOBHM band of them all*. Disponível em: <https://www.loudersound.com/features/the-true-story-of-venom-the-most-influential-nwobhm-band-of-them-all>. Acesso em: 29.7.2020.

BASUALDO, Carlos. *Tropicália Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BELQUER, Daniel; PADOVANI, José Henrique. *Tradução de "A arte dos ruídos", de Luigi Russolo*. Disponível em: https://www.academia.edu/8891205/_A_arte_dos_ru%C3%ADdos_Luigi_Russolo_tradu%C3%A7%C3%A3o_. Acesso em: 31.8.2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Préfácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGER, Harris. *Death Metal tonality and the act of listening*. *Popular Music*, vol. 18, nº 2, p. 161-79, 1999.

BLACK FRIDAY: ROTTING CHRIST Speaks to Three Decades of Music, Freedom of Speech, and *The Heretics*. Disponível em: <https://metalinjection.net/av/black-friday/rotting-christ-speaks-to-three-decades-of-music-freedom-of-speech-and-the-heretics>. Acesso em: 18.8.2022.

BOGUE, Ronald. Becoming metal, becoming death...In: *Deleuze's Wake: Tributes and Tributaires*, p. 83-108. Albany: State University Press of New York, 2004.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.

BOTTING, Fred. In gothic darkly: Heterotopia, history, culture. In: PUNTER, David (Org.). *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000, 3-14.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: Como a arte contemporânea reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BROWN, Calvin. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Thompson Press, 2011.

CAGE, John. *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Hanover (NH): Weleyn University Press, 1973.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: O underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção 1*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção 2*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. *A ReOperação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcriação*. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria crítica*. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANELAS NETO, José Martins *et al.* Entrevista com Luiz Tatit. *Ide (São Paulo)*, São Paulo, v. 34, n. 53, p. 33-42, dez. 2011. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062011000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 jul. 2021.

CATELLI, Francisco; MUSSATO, Gabriel Abreu. Tensão, calibre e frequência das cordas de instrumentos. *Revista Brasileira de Ensino de Física* [online]. 2014, v. 36, n. 1, 1306. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1806-11172014000100006>>. Epub 29 Abr 2014. ISSN 1806-9126. <https://doi.org/10.1590/S1806-11172014000100006>. Acesso em: 1.10. 2021.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: Entre o Audível e o Visível*. 2. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

CHRISTE, Ian. *Heavy metal: A história completa*. São Paulo: ARX Editora, 2010.

CHRISTE, Ian. *Death by demos: Enter if ye dare*. February, 2012. In: MANTAS, *Death by Metal*. Pensilvânia: Relapse Records, 2012. 2 discos compactos (96 min.): digital, estéreo. AM #72516 RR7133 216280902.

COWAN, Darren. *Rotting Christ Interview*, 26.3.2019. Disponível em: <https://heavymusichq.com/rotting-christ-interview/>. Acesso em: 14.9.2022.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora/FALE/UFMG, 2012.

DISCOGS. *Rotting Christ*. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/255309-Rotting-Christ>. Acesso em: 27.1.2020.

DIVITA, Joe. *Venom's Cronos: The Story Behind Coining 'Black Metal'*, 2019. Disponível em: https://loudwire.com/venoms-cronos-story-behind-coining-black-metal-touring-metallica-more/?utm_source=tsmclip&utm_medium=referral. Acesso em: 29.7.2020.

Duarte, Grasiela P. A representação musical no inferno de Hieronymus Bosch: escrita e torturas musicais. *XII EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2017*. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Grasiela%20Prado%20Duarte.pdf>. Acesso em: 5.8.2020.

DUNN, Sam. *Extreme Metal*. Documentário, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoHOgfEoTlc&t=648>. Acesso em: 17.6.2022.

DUSI, Nicola. Tradução, Adaptação, Transposição. In: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (Orgs.). *Tradução, Transposição e Adaptação Semióticas*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

DZORR. *Thy Might Contract: A Guide to the Hellenic Black Metal Scene*. Disponível em: <https://rideintoglory.com/thy-mighty-contract-a-guide-to-the-hellenic-black-metal-scene/>. Acesso em: 4.9.2022.

EKEROTH, Daniel. *Swedish Death Metal*. Bazillion Points: New York, 2008.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria Alegria*. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FIGUEIREDO, Camila A.P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.). *A Intermedialidade e os Estudos Interartes na Arte Contemporânea*. Santa Maria (RS): Editora UFSM, 2020.

FISCHER, Tom Gabriel; AIN, Martin Eric. *Only death is real: An illustrated history of Hellhammer and early Celtic Frost (1981-1985)*. Bazillion Points: New York, 2012.

FONÁGY, Ivan. *Funções da entoação: tentativa de síntese*. Tradução de Waldemar Ferreira Neto. Disponível em: https://www.academia.edu/4598776/F%C3%93NAGY_Ivan._As_fun%C3%A7%C3%B5es_da_entoa%C3%A7%C3%A3o_tentativa_de_s%C3%ADntese. Acesso em: 23.10.2021.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais XV Congresso Internacional ABRALIC, 2017*.

FRANCO, Nicholas. *Interview – Sakis Tolis of Rotting Christ, 25.10.2019*. Disponível em: <https://crypticrock.com/interview-sakis-tolis-of-rotting-christ/>. Acesso em: 14.9.2022.

GARCÍA, Julio; COLLUCI, Luciana; GAMA-KHALIL, Marisa; PHILLIPOV, Renata (Orgs.). *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

GEHLKE, David. *No Celebration: A biografia oficial do Paradise Lost*. Tradução: Kenia Cordeiro e Clovis Roman. Contagem, MG: Estética Torta, 2021.

GIOIA, Ted. *Music: A Subversive History*. 1. ed. New York: Basic Books, 2019.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn to play: A way ahead for music education*. Ashgate Publishing Limited: London, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, mood, stimmung: on a hidden potential of literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

HEGARTY, Paul. *Noise/Music: A history*. Nova York: Continuum International Books, 2007.

HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2. ed. Edição bilingue. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010.

HIGGINS, Dick. Intermedia. In: DINIZ, T.F.N.; VIEIRA, A.S. (Orgs.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora/FAEL/UFMG, 2012.

HOVELER, Diane L. & HELLER, Tamir (eds.). *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions (Approaches to Teaching World Literature)*. Nova York: MLA, 2003.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. 2. ed. Tradução: André Chechinell. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*, São Paulo: Cultrix, 1975, p. 63-72.

KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme metal: Music and culture on the edge*. Berg Publishers: New York, 2007.

KHALIL, Lucas M. G. *A voz "demoníaca" encenada: Uma análise do discurso do death metal*. 1. ed. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2018.

KRISTIANSEN, Jon. *METALION: The Slayer Mag. diaries*. Nova York: Bazillion Points, 2011.

LAVIER, John. *The phonetic description of voice quality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

LAWSON, Dom. *Sodom, Kreator, Destruction and Tankard: the rise of Germany's own Big Four*, 2017. Disponível em: <https://www.loudersound.com/features/sodom-kreator-destruction-and-tankard-the-rise-of-germanys-own-big-four>. Acesso em: 29.7.2020.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUNBERRY, Clark. *Suspicious Silence: Walking Out on John Cage*. English Faculty Publications, 2012. Disponível em: http://digitalcommons.unf.edu/aeng_facpub/1. Acesso em: 31.8.2020.

McNICHOLL, Matt. *Celtic Frost ft. Charles Baudelaire: heavy metal rock interpretations of "Tristesses de la Lune" in translation*, 2016. Disponível em: <https://www.baudelaire.org/celtic-frost-ft-charles-baudelaire-heavy-metal-rock-interpretations-of-tristesses-de-la-lune-in-translation/>. Acesso em: 20.7.2022.

MELILLO, John. *The Poetics of Noise from Dada to Punk*. New York: Bloomsbury Academy, 2021.

MELLER, Lauro. *Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre música popular e poesia literária*. Curitiba: Appris, 2015.

MIGEON-LAMBERT, Camille. Translations, adaptations, quotations from Baudelaire's poetry into metal music: an anti-alchemy? *Punctum International Journal of Intersemiotics*. vol. 6, pp. 221-242. Thessaloniki: Hellenic Semiotic Society. January, 2020.

MUDRIAN, Albert. *Choosing Death: The improbable history of death metal and grindcore*. California: Feral House, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *Listening*. Tradução de Charlotte Mandell. Nova York: Fordham University Press, 2007.

NARRATIVE IN ART. *H.R. Giger*. Disponível em: <https://narrativeinart.wordpress.com/h-r-giger/> Acesso em: 10.11.2021.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Debussy e Poe*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

NETHERTON, Jason. *Extremity Retained: Notes from the death metal underground*. Ontario: Hadshake Inc., 2014.

NOVAK, David. *Japanoise: Music at the edge of circulation*. Durham (NC/EUA): Duke University Press, 2013.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; RENNÓ, Carlos; FREIRE, Paulo; AMORIM, Maria Alice; ROCHA, Janaína. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

OLSON, Daniel. *21st Century Gothic: Great Gothic Novels since 2000*. Lanham, Maryland: Scarecrow, 2011.

PADILLA, Andrés. *Underground never dies: it's not black and white anymore!* Vodnadny (Czech Republic): Doomentia Press, 2013.

PATTERSON, Dayal. *Rotting Christ: Under our Black Cult*. London: Peaceville/The Cult Never Dies, 2013.

PATTERSON, Dayal. *Black Metal: Evolution of the Cult*. Feral House: Washington, 2013.

PERRY, Dennis R.; SEDERHOLM, Carl H. *Adapting Poe: Re-imaginings in popular culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

PHILLIPOV, Michelle. Extreme music for extreme people? Norwegian Black Metal and transcendent violence. *Popular Music History*, vol. 6, no. 1/2, pp. 150-163, 2011.

PHILLIPOV, Michelle. *Death Metal and music criticism: Analysis at the limits*. New York: Lexington Books, 2012.

PHILLIPOV, Renata. *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP): 2004. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-18072005-113116/en.php>. Acesso em: 25.8.2022.

PICHLER, Peter. *Metal music, sonic knowledge, and the cultural ear in Europe since 1970: Ahistoriographic exploration*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Prefácio: Pedro Sússekind. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras. 2011.

POE, Edgar Allan Poe. *Contos de Imaginação e Mistério*. Prefácio: Charles Baudelaire. São Paulo: Tordesilhas, 2013.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. London: Blackwell Publishing. 2004.

PURCELL, Natalie J. *Death metal music*. Jefferson: Mac Farland, 2003.

RAJEWSKI, Irina. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora/FALE/UFMG, 2012.

RAJEWSKI, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RESENDE, Letícia Campos de; ANJOS, Yuri Cerqueira dos. O Processo contra as Flores do Mal (1857): Sustentação Oral do Procurador Ernest Pinard. *Non Plus* 6, 12: 157-68, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/80071664/O_processo_contra_As_Flores_do_Mal_1857_sustenta%C3%A7%C3%A3o_oral_do_procurador_Ernest_Pinard?from=cover_page. Acesso em: 25.9.2022.

RODDY, Derek. *The evolution of blast beats*. Florida: World Music 4All Publications, 2007.

RODEL, Angela. Extreme Noise Terror - Punk rock and the aesthetics of badness. In: DERNÓ, Maiken; WASHBURNE, Christopher (orgs.). *Bad music: the music we love to hate*. New York & London: Routledge, 2004.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Tradução: Cláudio Carina e Ivan Reize Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROTTING CHRIST. *The Heretics*. CD. Rio de Janeiro: Urubuz Records, 2019.

RUBIO, Salva. *Metal extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Editorial Milenio: Cataluña, 2011.

RUSSOLO, Luigi; PRATELLA, Francesco, et al. *The art of noise: destruction of music by futurist machines*. Sun Vision Press, 2012.

SÁ, Daniel Serravalle de (ORG.). *O corvo multimídia audiolivro*. Florianópolis: DLLE/CCE/UFSC, 2015. 74 p.

SAGE, Victor. *Horror Fiction in the Protestant Tradition*. Londres: MacMillanPress, 1988.

SAGE, Victor; LLOYD SMITH, Allan. *Modern Gothic: A reader*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2019.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trech Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SELZER, Jonathan. *Every Celtic Frost album, in Tom G. Warrior's words*. Disponível em: <https://www.loudersound.com/features/every-celtic-frost-album-in-tom-g-warriors-words>. Acesso em: 17.8.2022.

SIMON, Ed. *Defining the Demonic – Jacques Collin de Plancy's 'Dictionnaire Infernal'*. Disponível em: <https://brewminate.com/defining-the-demonic-jacques-collin-de-plancys-dictionnaire-infernal/>. Acesso em: 22.10.2021.

SLONE, James. *Avant-garde Metal: a brief and incomplete history of an ongoing experiment. Avantgarde Metal Magazine: Avantgarde Metal Classics 1987-2000*. Germany. 14 de Julho, 2008.

SMITH, Andrew; HUGHES, William (Orgs.). *Empire and Gothic: the politics of the genre*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.

SOUZA, Maria Nazaré Valente de. *A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa*. Dissertação de Mestrado. Universidade da Beira Interior, Covilhã (Portugal), 2012. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/3407/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20final%20-%20Maria%20Sousa.pdf>. Acesso em: 17.8.2021.

SOUZA, Pedro de. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. *Outra Travessia*. n. 11. Florianópolis: PPGLIT/UFSC, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p99>. Acesso em: 20.10.2021.

SUSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: A experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

TEIXEIRA, Luci (Org.). *Estudos Intersemióticos*. 2. ed. Belém: UNAMA, 2008.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

THEMISTOKLAS. *Interview with A Heretic – Sakis Tolis from Rotting Christ on Metal Invader*. Disponível em: <https://metalinvader.net/interview-with-a-heretic-sakis-tolis-from-rotting-christ-on-metal-invader/>. Acesso em: 24.8.2022.

UNITED STATES OF AMERICA. *Library of Congress*. Dante Alighieri, Cristoforo Landino, Da Figino Pietro, Bernardino Stagnino, Lessing J. Rosenwald Collection, and English Printing Collection. *Opere del divino poeta Danthe con suoi comenti di Christoforo Landino, recorrecti per Pietro da Figino et con ogni diligentia novamente in littera cvrsiva impresse*. [Venetia, B. Stagnino, 1512] Pdf. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/72209753/>. Acesso em: 10.11.2021.

WAGNER, Jeff. *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal*. Nova York: Bazilion Points, 2010.

WALLACH, Jeremy; BERGER, Harris M.; GREENE, Paul. *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

WALSER, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England, 1993.

WASHBURNE, Christian; DERNO, Maiken (Orgs.). *Bad music: the music we love to hate*. Nova York: Routledge, 2004.

WEAVER, James. *Rotting Christ release new song “The Raven”*. Disponível em: <https://distortedmag.com/rotting-christ-release-new-song-the-raven/>. Acesso em: 6.1.2020.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: The Music and its Culture*. Boston, MA: DaCapo Press, 1991.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

DISCOGRAFIA

CELTIC FROST. *Into the Pandemonium*. São Paulo: Century Media Records, 2002. 1 disco compacto (59 min.): digital, estéreo. NOVODISC BR 22327-2 4323/02.

ROTTING CHRIST. *Rituals*. São Paulo: Heavy Metal Rock, 2016. 1 disco compacto (49 min.): digital, estéreo. KYRIOS-2762-16.

ROTTING CHRIST. *The Heretics*. Rio de Janeiro: Urubuz Records, 2019. 1 disco compacto (43 min.): digital, estéreo. UBZ#119.