O Satanás em *O Paraíso Perdido*: do trítono e suas sombras no heavy metal

Matheus Rocha Grain
Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis - SC

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis - SC

Resumo: Este texto propõe uma revisão de leituras e memórias sobre Satanás a partir do poema *O Paraíso Perdido*, escrito por John Milton em 1667. A revisão destaca ressonâncias desse marco da literatura inglesa na produção musical do heavy metal, uma vez que, nessas leituras e memórias, Satanás é compreendido como personificação da subversão, aquele que inaugura a contravenção frente à ordem estabelecida. A entidade é frequentemente representada, sonoramente, pelo trítono, intervalo que é conhecido como *diabolus in musica*. A associação entre o intervalo e o diabo, instigada pela inventiva história da proibição do trítono pela Igreja durante a Idade Média, é ilustrada por canções escolhidas em álbuns de bandas de heavy metal e subgêneros. Ainda que essa história careça de lastro documental, conclui-se que ela é relevante na produção do heavy metal, pois potencializa representações de Satanás, campeão da agência individual e emblema de uma procura por novas formas de pertencimento.

Palavras-chave: Literatura e música. Consonância e dissonância. Música e significado. Música e religião. Música rock.

Satan in *Paradise Lost*: the tritone and it's shades in heavy metal

Abstract: *The aim of this study is to review readings and memories about Satan from the poem "Paradise Lost", written by John Milton in 1667. The review highlights reverberations of this landmark work of English literature in heavy metal music production, since, in these readings and memories, Satan is understood as the personification of subversion, the one who institutes contravention against the established order. The entity is often represented sonorously by the tritone, the interval known as* diabolus in musica*. The association between the interval and the devil - which was instigated by the inventive history of prohibition of the tritone by the Church during the Middle Ages – has been depicted by songs selected from albums by heavy metal bands and subgenres. Although this history lacks documentary support, it plays a relevant role in heavy metal production, since it enhances representations of Satan as the champion of individual agency and symbol of the search for new forms of belonging.*

Keywords: *Literature and music. Consonance and dissonance. Music and meaning. Music and religion. Rock music.*

GRAIN, Matheus Rocha; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. O Satanás em O Paraíso Perdido: do trítono e suas sombras no heavy metal. *Opus*, v. 27, n. 3, p. 1-35, set./dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2721.

Recebido em 15/4/2021, aprovado em 10/10/2021

O trítono estimula a imaginação de músicos, teóricos, escritores, profissionais da indústria de entretenimento e público em diferentes épocas e em diferentes contextos a partir de sua conotação com o maligno e, sobretudo, com o diabo, concedendo ao intervalo o sugestivo título de *diabolus in musica*. Para ilustrar a temática em cenário contemporâneo, vale retomar o frequente uso expressivo do trítono em canções e falas emblemáticas do heavy metal. Uso que incentiva a nomeação de álbuns como o *Diabolus in musica* (1998), da banda estadunidense Slayer, e falas como a de Alex Webster, baixista da banda Canibal Corpse: "trítono é o intervalo do diabo. Antigamente não era permitido usar tal intervalo" (METAL: A HEADBANGER'S JOURNEY, 2005). Declarações como essa são bem conhecidas e um tanto enigmáticas: por que, como e quando um intervalo musical pode conotar o diabo? Por que essa conotação ganha importância e se soma aos densos imaginários do heavy metal?[1]

Objetivar respostas para essas perguntas exige esforços que podem ser atalhados a partir de considerações do sociólogo e musicólogo Simon Frith (1981) e de Vijay Prozak (2009), crítico musical, músico de metal, fundador e redator da American Nihilist Underground Society. Frith (1981: 257) comenta o conceito de uso "racional do lazer". Trata-se do ultrapassar da característica de simples renovação da energia humana utilizada como força de trabalho para alcançar um aspecto de engajamento por meio da arte, intuito que se contrapõe a um hedonismo sem sentido. Esse conceito auxilia na compreensão da crítica de Prozak (2009: n.p., tradução nossa): "toda vez que teve chance, a música regrediu para um hedonismo simples, tolerante e pacifista que ocultava seu escapismo e narcisismo"[2]. Essa crítica se dirige ao que é compreendido como escapismo ligeiro do entretenimento comercial, que se materializa na desaprovação de determinados gêneros musicais. Gêneros que privilegiam a dança e textos que reiteram a realidade da maneira que ela é, e por isso considerados despolitizados. Se a ilusão estática do funcionamento social, que se materializa em símbolos como democracia e consumo, condensa valores de uma realidade consensual, o heavy metal seria uma oposição da ideologia de paz e amor preconizada pela cultura *hippie* em favor de uma aura de tensão que visa uma antítese a um suposto hedonismo sem sentido da música de massa. Busca-se a "decaída para o violento e complexo mundo da realidade", que subjaz o tecido das "ilusões prazerosas" (PROZAK, 2009).

Com esse pano de fundo, vale considerar que, além de estratégias de criação musical e escolhas sonoras específicas, autores como Walser (1993), Harrell (1994) e Granholm (2011) ajudam a destacar diversos outros elementos que unem os músicos do heavy metal em torno desse mesmo rótulo. O cultivo de uma rebeldia que evoca concepções de poder e intensidade é um desses elementos:

> Atualmente "heavy metal" denota uma variedade de discursos musicais, práticas sociais e significados culturais, que giram todos em torno de conceitos, imagens e experiências de poder. O volume e a intensidade da música heavy metal visivelmente empoderam os fãs [...]. As roupas e

[1] Este texto é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento que, na área de teoria e história da música, objetiva investigar conotações, discursos e crenças que gravitam em torno dos intervalos de três tons. A problemática musicológica parte da seguinte questão: o trítono era proibido na Idade Média? Procurando respostas, a pesquisa revisita autores descritos pela literatura especializada como principais referências da tratadística medieval, consulta casos do repertório atentando para normas que regulam o uso informado dos trítonos e pondera discursos especulativos que acompanham tais intervalos. Essas referências, casos, normas e discursos são contrapostos a formulações posteriores, de autores dos séculos XVI ao XVIII, explicitando querelas entre antigos e modernos que, ainda hoje, estão ao nosso redor.

[2] Original: "Whenever given a chance, the music reverted to a simple, tolerant, peaceful hedonism that hid its escapism and narcissism" (PROZAK, 2009: n. p.).

> penteados dos fãs de metal, tanto quanto a própria música, marcam os espaços sociais, das salas de concerto aos quartos e às ruas, reivindicando-os em nome de uma comunidade de heavy metal. E todos esses aspectos de poder provocam fortes reações daqueles que estão fora do heavy metal, incluindo o medo e a censura (WALSER, 1993: 1, tradução nossa)[3].

O medo e a censura são reações que atuam como legitimadores do tipo de rebeldia que o heavy metal procura cultivar. Se, por um lado, a rebeldia do metal não pode ser reduzida a escolhas musicais e temáticas específicas, por outro, nota-se que seu discurso de autenticidade costuma ser afirmado por meio de certas estratégias, tais como a alusão, tanto nas letras quanto nos materiais musicais das canções, à figura do diabo. A entidade é tratada como signo de oposição ao ideário da tradição cristã predominante no Ocidente e como representante do conceito filosófico do Mal. Como figura reminiscente ao conceito de poder, o diabo potencializa o discurso que antagoniza com aquilo que é compreendido como Bom, correto, legítimo, central. Para Harrell (1994: 94), o trítono, a partir de suas associações com Satanás, emerge enquanto forma estereotipada de remissão ao conceito antropomorfizado do mal. Esse conceito está presente na cosmovisão cristã e concede ao metal uma sonoridade particular que o distingue de outros subgêneros de rock, uma sonoridade da qual "não se pode alterar sem trair o espírito geral da banda e sua imagem" (HARRELL, 1994: 94, tradução nossa).[4]

Granholm (2011: 515-516) afirma que as referências mítico-religiosas presentes na produção do heavy metal configuram um sistema cultural complexo, onde visões de mundo, elementos de um discurso religioso e simbolismos são articulados sem necessidade de pertencimento a uma religião específica. Nesse sistema, a religiosidade vivida e cotidiana se torna mais influente do que a institucionalizada. Os símbolos são considerados a partir de uma aproximação discursiva que privilegia sistemas de comunicação e ação compartilhada antes de um sistema regularizado de crenças, tornando pouco relevante o acreditar e desacreditar das entidades mencionadas. O interesse está no "o que" e no "como" as pessoas se comunicam e de que maneiras essa comunicação afeta a produção musical. O principal não é o conteúdo explícito, mas os modos em que as deidades e os símbolos são tratados e os usos, as visões de mundo, os significados e os sentimentos que carregam. Nota-se que a procura por um imaginário pagão pelos músicos de heavy metal é estimulada pela busca de autenticidade pautada pela contravenção, uma vez que tais elementos destoam de uma produção socialmente bem-vista que privilegia visões de mundo conservadoras. Por meio de um ideal de rebelião, busca-se autenticidade em religiões não cristãs, como a mitologia nórdica, e na centralidade do diabo, optando por uma "rejeição da cultura Ocidental dominante, normas e valores sociais" (GRANHOLM, 2011: 537). Com isso, o uso do trítono pelos músicos do heavy metal corrobora e legitima a construção sonora no momento que potencializa a coerência junto ao universo de sentido articulado pelo discurso verbal, que privilegia noções de poder, rebeldia e a figura, dentro de uma perspectiva cristã, do primeiro contestador da ordem estabelecida: o diabo.

O versado poema *Paradise Lost* [*O Paraíso Perdido*], 1667, escrito pelo autor inglês John Milton, ressoa no heavy metal, conforme destaca Prozack (2009). Nesse poema, na

[3] Original: "'Heavy metal' now denotes a variety of musical discourses, social practices, and cultural meanings, all of which revolve around concepts, images, and experiences of power. The loudness and intensity of heavy metal music visibly empower fans [...] The clothing and hairstyles of metal fans, as much as the music itself, mark social spaces from concert halls to bedrooms to streets, claiming them in the name of a heavy metal community. And all of these aspects of power provoke strong reactions from those outside heavy metal, including fear and censorship" (WALSER, 1993: 1).

[4] Original: "Cannot be altered without betraying the overall spirit of the band and their image" (HARRELL, 1994: 94).

leitura de Prozack, que serve de pano de fundo para o presente texto, "Satã é um anti-herói que rejeita as regras do Paraíso de modo a descobrir a vida por si mesmo" (PROZACK, 2009: n.p., tradução nossa)[5]. É importante notar que o crítico considera *O Paraíso Perdido* uma "obra romântica" e, de forma ampla, entende que o metal "redescobre seu passado musical [romântico]". Tal redescobrimento se justifica pela valorização dos articuladores do heavy metal do sentimento, da imaginação e do instinto sobre a razão, pela proeminência do mito, pela acepção de que o indivíduo está preso em uma sociedade moribunda, e a única possibilidade de fuga se dá pela recuperação da natureza e do individualismo, e pela "manifestação do desejo fáustico pelo conhecimento"[6].

A leitura de que o heavy metal, o rock e a juventude recuperam ou, de forma ampla, possuem relações de continuidade com aspectos do Romantismo é alvo de diversos estudos. Destacam-se as publicações *El romanticismo como mito fundacional de lo joven* (ESTEBAN, 2009), *The triumph of vulgarity: Rock music in the mirror of romanticism* [*O triunfo da vulgaridade: Música rock no espelho do romantismo*] (PATTISON, 1987) e *Rock and Romanticism: Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms* [*Rock e Romantismo: Pós-Punk, Gótico e Metal como Romantismos sombrios*], editado por Rovira (2018). Compreendendo a categoria jovem em seu sentido etário, social e de demarcação de identidades coletivas, Esteban (2009: 62-66) toma o Romantismo como mito fundador da juventude e como uma categoria elucidadora de uma subjetividade jovem. Essa subjetividade se caracteriza, sobretudo, pela descrença da infalibilidade da razão, pela aposta da sensibilidade e sentimentos sobre essa razão, pelo desejo de rebelião contra a tradição e pela busca do novo. Em sua condição trans-histórica e transnacional, a memória do Romantismo adquire "diferentes modalidades e densidades em cada contexto cultural e social, e se manifesta nas múltiplas formas de ser jovem, mas continua preservando os traços e características fundamentais" (ESTEBAN, 2009: 64, tradução nossa)[7]. A partir da perspectiva do historiador das ideias Isaiah Berlin (2000: n.p. *apud* ESTEBAN, 2009: 66), lê-se que o Romantismo é composto, também, pelos "rebeldes satânicos", pelo "riso diabólico" e pela "beleza e a fealdade" – valores que ressoam na subjetivação dos jovens contemporâneos.

Pattison (1987: vi-vii) compreende o rock como a reinterpretação de aspectos da cultura romântica no território do popular e do massivo, uma forma de tradução "das convenções elitizadas do romantismo para a música popular vernácula". Rovira (2018: 8-11) afirma que o rock, geralmente com formas menos sofisticadas em relação às composições românticas, valoriza as paixões, o infinito, o mítico, o esotérico, o desconhecido, o indescritível e o monstruoso, codificando musicalmente a hostilidade à realidade mecanizada do presente e o conflito da condição humana sob o capitalismo. Tendo em mente a percepção de que existem pontos de contato entre rock e romantismo, a partir da versão em língua portuguesa da tradutora Conceição Garcia Sotto Maior, convém um breve comentário sobre Satanás em *O Paraíso Perdido* e a leitura heroica dessa personagem objetivando melhor compreensão de uma das diversas facetas do diabo no heavy metal.

[5] Original: "Satan is an anti-hero who rejects the rule of heaven in order to discover life for himself" (PROZAK, 2009: n.p.).

[6] Original: Conforme Funari (2020: 130), o mito fáustico remete, em parte, a "uma pessoa real e histórica – o errante mágico alemão Jörg Faust, que teria vivido entre as décadas de 1480 e 1540 e a respeito de quem há registros que o associam à necromancia, ao ilusionismo e à sodomia – práticas consideradas, à época, obra do Demônio. A partir disso, levantaram-se teorias que defendiam que o 'desajuizado' Fausto teria se aliançado com o Diabo e, enfim, sido morto por ele, o que é descrito grotescamente nos registros da época. Desse fato histórico, então, despontam diversas obras a que poderemos atribuir o *leitmotiv* do pacto fáustico, o qual foi consagrado por Johan Wolfgang von Goethe mais de 100 anos depois".

[7] Original: "Adquiere diferentes modalidades y densidades en cada contexto cultural y social, y se manifiesta en múltiples maneras de ser joven, pero sigue conservando los rasgos y características fundamentales" (ESTEBAN, 2009: 64).

O Satanás pelo mais interessante de seus biógrafos

O poema de Milton reimagina o livro de Gênesis. A narrativa inicia no Inferno, cárcere onde Satanás e a legião de anjos caídos se recuperam da celestial derrota contra Deus. No castelo construído pelos renegados, Pandemônio, um concílio é formado para decidir se uma nova batalha para a tomada dos céus deve ser aberta, pela força, ou indireta, pela maquinação. Desarmados frente à onipotência Dele, decide-se a favor de uma terceira opção: Satanás viajará até um novo mundo onde habita a nova criação de Deus, o homem, para corrompê-la. No Paraíso, Satanás, em forma de uma serpente, induz Eva a comer o fruto proibido da Árvore do Conhecimento. Eva relata sua falta a Adão, que, resoluto em não abandonar sua companheira a seu tortuoso destino, também come o fruto. Punidos, ambos perdem sua inocência e se tornam conscientes de sua nudez. O Pecado e a Morte, descendentes de Satanás, constroem uma ponte entre o Inferno e a Terra, novo lar dos autores do pecado original, agora mortais e falhos. Satanás e seus associados são transformados em serpentes em castigo à queda do homem e, "enganados por uma aparência da árvore proibida, que nascia diante deles, avidamente tentam alcançar-lhe o fruto e mastigam poeira e cinzas amargas" (MILTON, 1985: 203). Miguel é enviado para conduzir Adão e Eva para fora do Paraíso e revela ao primeiro homem, por meio de uma visão, o turbulento futuro da humanidade decorrente do seu pecado. O desespero de Adão ao ver o porvir de seus descendentes é atenuado ao prever a vinda do Messias, futuro salvador da humanidade. Com isso, Adão e Eva, "de mãos dadas, com passos incertos e lentos, tomaram, através do Éden, o seu caminho solitário" (MILTON, 1985: 260).

Kaiter e Sandiuc (2011: 452-457) refletem se é mais adequado considerar o Satanás de Milton como herói ou anti-herói. Os autores compreendem que o caráter plural de Satanás, por vezes até contraditório, o coloca na sedutora posição de protagonismo aos olhos do leitor que reconhece algo que possa ser descrito como humano em sua desventura, enquanto o monocromático e justo Deus está acima de qualquer identificação. Essa sedução torna verossímil a busca empreendida por Satã para reivindicar sua identidade diante da invencível desigualdade imposta por seu criador. Opondo-se ao grande inimigo que "reina sozinho, mantendo a tirania do céu", Satã reconhece em si uma resoluta determinação que é plasmada em "uma vontade invencível, o estudo da vingança, um ódio mortal, uma coragem que não cederá e nunca se submeterá e, mais ainda, não será subjugada!" (MILTON, 1985: 16). Entretanto, a coragem e a atração do Anjo Caído passam a se deteriorar no decorrer do poema, revelando sua fraqueza e suscetibilidade à queda. Sua aparência acompanha a ruína, passando do belo Arcanjo à vil serpente.

Conforme Myers (2004: 93-122), a imagem do Deus tirano é fruto de uma "teologia satânica" presente nos dois primeiros livros de *O Paraíso Perdido*, onde as únicas informações sobre Ele expostas ao leitor são provenientes da persuasiva retórica teológica de Satanás e sua horda. É no Inferno que a primeira perspectiva sobre o Paraíso e Deus é construída, visto que o Criador, como personagem, aparece apenas no terceiro livro. Nesse primeiro momento, os anjos caídos descrevem, repetidamente, a onipotência de Deus como "um exercício de poder moralmente indiferente". Nessa ficcionalização do Criador feita pela teologia satânica, "o triunfo de Deus sobre os anjos rebeldes não é concebido como eticamente motivado, mas como 'arbitrário', e, da mesma forma, o próprio Deus é considerado nada mais que um 'Árbitro' supremo que impõe sua vontade àqueles que não têm o poder de resistir" (MYERS, 2004: 107, tradução nossa)[8]. Com isso, Myers parafraseia a máxima "o conhecimento de Deus não é nada além do conhecimento do

[8] Original: "God's triumph over the rebel angels is not conceived of as ethically motivated, but as "arbitrary," and in the same way God himself is regarded as nothing other than a supreme "Arbitrator" who inflicts his will on those who lack the power to resist" (MYERS, 2004: 107).

homem"[9], do filósofo alemão Ludwig Feuerbach (1804-1872), como "a teologia satânica sobre Deus é, essencialmente, a projeção da consciência satânica [...] [o] conhecimento sobre Ele não é nada além do conhecimento de Satanás" (MYERS, 2004: 118, tradução nossa)[10]. A partir do livro três, Deus toma a frente na narrativa e Ele próprio é retratado como teólogo. Tal mudança é significativa, pois a "mente de Deus contém a forma mais alta de conhecimento teológico", sendo possível falar de uma perfeita e completa *theologia archetypa*. Enquanto a teologia satânica prega acerca da tirania divina que nega a liberdade às suas criaturas, o próprio Deus, proclamando o livre-arbítrio, afirma que "ordenou eternamente a liberdade das criaturas", que "nunca irá minar ou comprometer a autonomia desta liberdade" e reafirma "a universalidade de sua graça e bondade" (MYERS, 2004: 122). Myers conclui que a perspectiva heroica atribuída a Satanás toma como principal embasamento a tirania do Criador descrita pela teologia satânica.

Entre os críticos que atribuem a posição de herói ao Satanás de Milton, Carey (1997: 132-135) destaca os românticos poetas e escritores ingleses William Blake, Lord Byron, William Hazlitt e Mary Shelley[11]. Em contrapartida, no século XX, autores como Charles Williams, C. S. Lewis, S. Musgrove e Stanley Fish consideram o apóstata uma criatura viciosa, ardilosa e fonte do pecado. Carey chama o primeiro grupo de satanistas e o segundo de anti-satanistas, e sugere que uma leitura adequada dessa disputa entre os grupos não determinará aqueles que estão corretos e os que não estão, mas deixará saliente a profundidade da personagem de Milton. Satanás assume três papéis distintos no poema. Antes e depois da guerra com Deus, é o Arcanjo, superior a seus pares e abaixo apenas do Criador. Após o exílio para o Inferno, é o Príncipe dos Demônios que articula o concílio para a tomada dos céus. Por último, é a serpente que tenta Eva no Éden. Aqueles que destacam a coragem de Satanás tendem a enfatizar os dois primeiros papéis, enquanto os anti-satanistas, que acusam sua vaidade e egoísmo, tendem a enfatizar o terceiro papel. Para os anti-satanistas, o verdadeiro herói é o próprio Messias ou Adão, aquele que, ciente dos castigos que decorreriam de suas ações, acompanhou Eva em seu sórdido destino ao comer o fruto proibido e permaneceu fiel à sua companheira. Além disso, o primeiro homem se arrependeu e aceitou o castigo determinado por seu criador. No centro da divergência entre satanistas e anti-satanistas está a insurgência de Satanás contra o Deus axiomaticamente onipotente, que é lida, de um lado, como "evidência de sua suprema coragem" e, de outro, como um "sinal de sua tolice".

Pelo partido dos satanistas, o escritor inglês William Hazlitt (1778-1830) considerou o Satanás de Milton "o sujeito mais heroico que já foi escolhido para um poema; e a execução é tão perfeita quanto o design é elevado" (HAZLITT, 1965: n.p. *apud* STEADMAN, 1976: 258, tradução nossa)[12]. Hazlitt afirmou que "[Satanás] não é o princípio do maligno ou do amor abstrato do mal, mas do amor abstrato do poder, do orgulho, da vontade própria personificada, cuja última governa todas as outras: o bem e o mal, e até mesmo ele próprio [Satanás], são subordinados [à vontade própria]" (HAZLITT, 1965: 118 *apud* KAITER; SANDIUC, 2011: 455, tradução nossa)[13].

[9] Original: "The knowledge of God [is] nothing else than a knowledge of man" (FEUERBACH *apud* MYERS, 2004: 118).

[10] Original: "The Satanic theology of God is essentially a projection of the Satanic consciousness [...] knowledge of him is nothing other than a knowledge of Satan" (MYERS, 2004: 118).

[11] Confrontando a premissa de que as leituras do heroísmo de Satanás iniciam com a crítica romântica, Carey, citando Sharrock, retrocede ao século XVII e recorda a positiva leitura da personagem de Milton feita pelo poeta inglês John Dryden (1631-1700) que se tornou "lugar-comum da opinião literária do século XVII, tanto na França quanto na Inglaterra" (CAREY, 1997: 132).

[12] Original: "The most heroic subject that ever was chosen for a poem; and the execution is as perfect as the design is lofty" (HAZLITT, 1965: n.p. *apud* STEADMAN, 1976: 258).

[13] Original: "[Satan] is not the principle of malignity, or of the abstract love of evil, but of the abstract love of power, of pride, of self-will personified, to which last principle all other: good and evil, and even his own are subordinate" (HAZLITT, 1965: 118 *apud* KAITER; SANDIUC, 2011: 455).

Para o poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Milton, o "mais interessante dos biógrafos do diabo", atribui a Satanás a "inquietação, temeridade e astúcia que marcaram todos os poderosos caçadores da humanidade, de Ninrode a Napoleão", concedendo à personagem "uma singularidade de ousadia, uma grandeza de sofrimento e um esplendor arruinado, que constituem o cúmulo da sublimidade poética" (COLERIDGE, 1799: n.p. *apud* STEADMAN, 1976: 258). Por sua vez, o poeta inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822), na sua obra *On the Devil and Devils*, defende que ele, o diabo de Milton, "em algum momento poderia ter sido projetado para a personificação popular do mal" (SHELLEY, 1988: 12 *apud* NAFI', 2015: 22, tradução nossa)[14].

Lendo as considerações de Shelley, Kaiter e Sandiuc interpretam que a negação da subserviência exposta por Satanás era análoga às tensões experienciadas por Milton no campo social e político de seu tempo presente:

> A crítica romântica via Satanás como a quintessência do herói. Shelley, por exemplo, considerou que Milton estava envolvido em um conflito heroico com o princípio do mal em sua manifestação terrena de tirania e injustiça. [...] para Shelley, o princípio do mal está encarnado na tradição e chega perigosamente perto de ser idêntico à própria lei, [estimulando um posicionamento que vai] contra o próprio governo e não necessariamente contra o governo que é tirânico e corrupto (KAITER; SANDIUC, 2011: 456, tradução nossa)[15].

Além da leitura de veneração articulada pelos satanistas e de execração articulada pelos anti-satanistas, Steadman (1976: 253) chama de leitura biográfica o apontamento de paralelos entre a rebeldia de Satanás e a vida pública de Milton. Tvrtković (2019: 2-4) relata que Milton se opunha à igreja institucionalizada da Inglaterra e sua "inegável conexão com a monarquia". Assim como Satanás, o poeta buscava com fervor a liberdade e lutou contra um regime que compreendia como corrupto e injusto. Ainda em paralelo com sua personagem, foi perseguido e encarcerado por se opor à tirania do governante que era, para Milton, o monarca Carlos I, que impôs valores anglicanos e perseguiu puritanos. Assim, "a rebelião de Satanás, o seu caráter ativo e [a sua] bravura para enfrentar a fonte da injustiça deveriam servir de estímulo para o povo contestar a tirania em vez de ser passivo" (TVRTKOVIĆ, 2019: 20, tradução nossa)[16].

O filósofo e biógrafo John Toland (1670-1722) destaca que Milton "considerou a verdadeira e absoluta Liberdade a maior Felicidade desta Vida, seja para as Sociedades ou para as pessoas individuais", e, por isso, o poeta "considerou qualquer tipo de Restrição a maior Miséria" (TOLAND, 1932: 194 *apud* MYERS, 2004: 24, tradução nossa)[17]. Myers (2004: 24-25) compreende, a partir da fala de Toland, a busca pela verdadeira e absoluta Liberdade como uma das convicções que perpassam pelo diverso escopo da produção de Milton. Essa perspectiva é secundada pelos acadêmicos Wood e Grierson, que, respectivamente, afirmam: "é o amor à liberdade que dá

[14] Original: "Could ever have been intended for the popular personification of evil" (SHELLEY, 1988: 12 *apud* NAFI', 2015: 22).

[15] Original: "The romantic criticism perceived Satan as the quintessential hero. Shelley for example considered that Milton was engaged in a heroic conflict with the principle of evil on its earthly manifestation of tyranny and injustice. [...] For Shelley the principle of evil is incarnated in tradition and comes dangerously near to being identical with law itself, against government itself and not necessarily against government which is tyrannical and corrupt" (KAITER; SANDIUC, 2011: 456).

[16] Original: "Satan's rebellion, his active character and bravery to stand up to the source of injustice should serve as a stimulus for the people to act in face of tyranny as opposed to being passive" (TVRTKOVIĆ, 2019: 20).

[17] Original: "Look'd upon true and absolute Freedom to be the greatest Happiness of this Life, whether to Societies or single Persons [...] thought Constraint of any sort to be the utmost Misery" (TOLAND, 1932: 194 *apud* MYERS, 2004: 24).

consistência e unidade à sua vida [de Milton] e ao seu ensino"; "[a obra de Milton] começa e termina na ideia de liberdade e de seu dever correlativo" (WOOD, 1902: 361. GRIERSON, 1908: 647 *apud* MYERS, 2004: 25).

LaBuzetta (2018: 28-32) compreende que os escritos políticos de Milton participaram da cristalização de um movimento "que criticou a autoridade da igreja e realocou essa autoridade na consciência inspirada do indivíduo". A resistência individual à autoridade tinha como estratégia o deslegitimar dos opositores pela comparação com o diabo e seus atributos. Essa estratégia deixaria salientes a honestidade e a obediência a Deus do acusador, aquele que desdenha e condena a similaridade com Satanás. Paradoxalmente, o acusador poderia ser igualmente rotulado como o diabo que vai na contramão da justiça, da ordem e do que se compreende como a vontade de Deus sobre os homens. A comparação com os mortais foi capital para o processo de humanização das concepções do diabo. Em *O Paraíso Perdido*, o epíteto "diabólico" é ressignificado e toma novas proporções, sendo as associações mais notáveis o "julgamento individual, independência, perseverança, assertividade e fortaleza – características que não eram intrinsecamente pejorativas". O diabólico se torna sua própria antítese no momento em que grupos perseguidos tomam a alcunha como evidência da justiça de seus atos que vão em desencontro à ordem estabelecida. Assim,

> Houve a proliferação da crença em uma liberdade potencialmente disruptiva de fazer julgamentos morais por si mesmo com base na percepção individual da vontade de Deus. Nesse ambiente, Milton lançou um poema épico que apresenta Satanás em um retrato sem precedentes de poder e complexidade psicológica (LaBUZETTA, 2018: 32, tradução nossa)[18].

Ainda com LaBuzetta (2018: 33-34), Satanás se rebela contra a máxima autoridade da justiça e da bondade moral: Deus. Com isso, Milton se colocou na delicada posição de condecorar a secular rebelião individual, que resiste e subverte, ao mesmo tempo que condena a insurgência contra o Deus cristão. Mesmo derrotado, como haveria de ser frente ao seu invencível adversário, Satanás se atém aos seus princípios e dá continuidade à sua resistência, ainda que ela seja vã. Essa atitude, por si mesma, "não era moralmente incorreta". Tem-se a dualidade: Satanás é "simultaneamente o defensor de princípios, impenitente defensor daquilo que vê como uma causa justa e o adversário ontologicamente falso, ambicioso e traiçoeiro de tudo o que é bom" (LaBUZETTA, 2018: 33, tradução nossa)[19]. Satanás, antes sinônimo do Mal antropomorfizado, passa a representar, também, a subversão e aderência à justiça nos debates morais contemporâneos a Milton. Com isso, sintetiza LaBuzetta, os românticos ingleses se debruçaram sobre a "psicologia antropomorfizada e empatizaram com as lutas de um campeão da agência individual". Se as lutas terrenas e a luta de Satanás forem diferentes, então

> Milton pode coroar a rebelião política terrena como uma expressão do julgamento individual justo enquanto rejeita a rebelião de Satanás contra Deus, não porque o raciocínio ou psicologia por trás disso seja diferente,

[18] Original: "There was the proliferation of belief in a potentially disruptive freedom to make moral judgments for oneself based on how one perceived God's will. Into this environment, Milton launched an epic poem that features Satan in a portrait of unprecedented power and psychological complexity" (LABUZETTA, 2018: 32).

[19] Original: "Simultaneously the principled, unrepentant supporter of what he sees as a just cause and the ontologically false, ambitious, and treacherous adversary to all that is good" (LABUZETTA, 2018: 33).

> mas precisamente porque é contra Deus. [...] O Satanás de Milton se alinha naturalmente com o papel do rebelde disruptivo e detentor de princípios – um papel que tem um tremendo apelo no mundo real (LaBUZETTA, 2018: 34, tradução nossa)[20].

Na percepção de King, entretanto, essa heroica leitura do Satanás é repleta de contradições, pois Milton, um puritano, "concebia Deus como a fonte suprema e símbolo do amor, misericórdia, justiça, razão e ordem" (KING, 2000: 18 *apud* NAFI', 2015: 23, tradução nossa)[21]. É relevante notar, com Bevis (2003: 54 *apud* MYERS, 2004: 27), que a concepção de Milton de liberdade carrega um paradoxo, a saber: os seres humanos só podem experenciar a verdadeira liberdade "na fé e em obediência ao Deus cristão", uma experiência que se acomoda nos limites de uma regrada "liberdade dentro da obediência".

Autores reconhecidos, como o poeta e pintor inglês William Blake (1757-1827), figuram entre aqueles que compreendem que o Satanás miltoniano espelha os dilemas do próprio Milton. Blake, em *The Marriage of Heaven and Hell*, considera que Milton legou ao Anjo Caído suas aspirações revolucionárias, entretanto não de forma consciente: "A razão de Milton escrever em grilhões quando escreveu sobre anjos e em liberdade quando [escreveu] sobre demônios e o Inferno é porque ele era um verdadeiro poeta e do partido do diabo sem saber disso" (BLAKE, 1980: 16 *apud* NAFI', 2015: 24, tradução nossa)[22]. Sobre essa passagem, Nafi' compreende que "Satanás era um símbolo de desejo, energia e a força criativa vital que capacita o homem a viver plenamente. Deus representava a velha razão negadora da vida e a passividade, que são apenas a sombra do desejo" (NAFI', 2015: 24, tradução nossa)[23]. A partir desse dualismo simbólico, Nafi' se posiciona entre os que acreditam ser possível considerar o Satanás de Milton como um herói romântico.

Essa possibilidade de positiva leitura parece ter sido antecipada por outros escritores de profunda influência na cultura literária inglesa. Segundo Eco (2007: 179), a tradição iconográfica e literária cristã buscou invisibilizar que Satanás, por ter sido um anjo, muito provavelmente era belíssimo. Por volta do século XVII, Satanás começa a sofrer uma transformação. Shakespeare, em *Hamlet* (1599-1601), "lembrava que o diabo também pode se apresentar sob belas formas", e Milton, em *O Paraíso Perdido*, "assinala o resgate de Satanás" ao identificá-lo com "um modelo de rebelião contra o poder". No Satanás miltoniano, diz Eco (2007: 179), "prevalecem os traços de uma beleza decaída e de uma indômita dignidade. Ele não é um revolucionário, pois lhe falta um objetivo ideal que vá além do sentimento da vingança e da afirmação do próprio Eu, mas é um modelo de pura energia em revolta".

É, talvez, devido às leituras realizadas pelos poetas românticos e pelo resgate do diabo que Prozak (2009) considera *O Paraíso Perdido* uma obra romântica e Satanás como o herói do poema. Mas o que se entende por herói romântico? No campo musicológico, Meyer (2000: 259-284) propõe uma definição que parte do comentário ao *Parsifal* (1882), de Richard Wagner. Na ópera, Parsifal, o herói, simboliza temas do acontextualismo como "negação enfática da

[20] Original: "Milton can champion earthly political rebellion as an expression of righteous individual judgment while still rejecting Satan's rebellion against God, not because the reasoning or psychology behind it is different, but precisely on the grounds that it is against God [...] Milton's Satan aligns naturally with the role of the disruptive, principled rebel—a role that has tremendous real-world appeal" (LaBUZETTA, 2018: 34).

[21] Original: "Conceived of God as the supreme source and symbol of love, mercy, justice, reason, and order" (KING, 2000: 18 apud NAFI', 2015: 23).

[22] "The reason Milton wrote in fetters when he wrote of angels and at liberty when of devils and Hell, is because he was a true poet and of the devil's party without knowing it" (BLAKE, 1980: 16 *apud* NAFI', 2015: 24).

[23] "Satan was a symbol of desire, energy, and the vital creative force which enable man to live most fully. God represented old, life-denying reason and passivity which are only the shadow of desire" (NAFI', 2015: 24).

relevância das origens e contextos", rechaço às "artificialidades do nascimento e linhagem", repúdio a privilégios hereditários e defesa de que a linhagem e herança deveriam ser substituídas pela "inerência". No momento que a ascendência de Parsifal é desconhecida, linhagem e classe se tornam irrelevantes para a realização da conquista heroica. Descrito como um ingênuo produto da natureza, Parsifal é inerentemente bom e está desprovido de aprendizado e de malícia. Em oposição se encontra Klingsor, "um mago invejoso que inventa um mundo artificial, um jardim espúrio de prazeres". Em sentido amplo, o antagonista representa a falsidade e a corrupção da sociedade mundana que deturpa a pureza da inocência natural. Para além desse caso particular, Meyer identifica uma parcial estabilidade discursiva na literatura do século XIX: o herói, munido de talento natural, ainda que ingênuo, triunfa sobre adversários privilegiados e sofisticados. O exercício da vilanesca e tirana autoridade fracassa na presença do herói que subverte a artificialidade das leis preconizadas pelos detentores do poder a partir de sua benévola individualidade. O comentário sobre *Siegfried*, terceira parte da tetralogia *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner (1813-1883), é particularmente interessante para o escopo desse texto: "no final, as leis artificiais e convenções dos deuses são subjugadas pela força do homem natural, representada por Siegfried, o herói ou gênio" (MEYER, 2000: 263, tradução nossa)[24]. Tais valores, continua Meyer, eram traduzidos na cultura popular do século XIX em sentenças como "a natureza era boa; as convenções artificiais da sociedade eram corruptivas". Nessa direção, Meyer recorre ao dramaturgo irlandês George Bernard Shaw (1856-1950):

> O conceito dramático mais inevitável do século XIX é [...] o do herói perfeitamente ingênuo que desordena a religião, a lei e a ordem em todos os sentidos, colocando em seu lugar a ação libertada da Humanidade que faz exatamente o que gosta, e isso produz ordem em vez de confusão, porque seu gosto é fazer o que é necessário para o bem da raça (SHAW, 1898: 60 *apud* MEYER, 2000: 284, tradução nossa)[25].

Entretanto, apesar da negação das leis artificiais antecedentes e da oposição a um adversário privilegiado e sofisticado, o Satanás de Milton não é ingênuo nem desprovido de malícia, conforme se nota pela tentação feita aos personagens edênicos por meio da maquinação diabólica. Assim, a discussão é reconduzida ao que parece ser o insolúvel "paradoxo do diabo como herói, o oxímoro de um demônio 'divino' [*'godlike' fiend*]" que simboliza um heroísmo secular contraposto pelo heroísmo divino do Messias (STEADMAN, 1976: 265).

E ainda mais, voltando aos engajados discursos, práticas e significados do heavy metal, com as fricções e contradições balizadas pelo Satanás de *O Paraíso Perdido*, Prozack (2009) interpreta o imaginário satânico da influente banda Slayer de forma mais ampla do que uma simples renúncia ao cristianismo. Prozack reconhece a subversão de um grupo de indivíduos frente a um poder e uma ordem aparentemente intransponíveis. Poder e ordem representadas pelo Estado e pelas instituições religiosas. Essas instituições oprimem o homem a partir de um poder que é meramente ilusório. Em outro texto, escrevendo sob o pseudônimo Spinoza Ray Prozak (2012: 17), o autor nota que a posição contestatória do heavy metal, em um ato

[24] Original: "Al final, las leyes artificiales y convenciones de los dioses quedan abrumadas ante la fuerza del hombre natural, representado por Sigfrido, el héroe o genio" (MEYER, 2000: 263).

[25] Original: "El concepto dramático más inevitable del siglo XIX es [...] el del héroe perfectamente ingenuo que desbarata la religión, la ley y el orden en todos los sentidos, estableciendo en su lugar la acción liberada de la Humanidad que hace exactamente lo que le gusta, y que produce orden en vez de confusión porque le gusta hacer lo que es necesario para el bien de la raza" (SHAW, 1898: 60 *apud* MEYER, 2000: 284).

de heroísmo, busca denunciar os desacertos e as inverdades endossadas por um sistema de ilusões convenientes que tolhem a bondade natural humana.

Com o intuito de ilustrar recuperações de *O Paraíso Perdido* no repertório do heavy metal, vejamos casos particulares que apresentam memórias do Satanás de Milton e usos do trítono, signo sonoro frequente na representação do diabo.

Crenças de liberdade e heavy metal

> O demônio autoconfiante, subversivo e viril do rock and roll permeou a cultura popular a tal ponto que é fácil esquecer o quão estranho ele é. [...] Antes fonte do medo existencial, o diabo [agora] é visto como, no máximo, uma má influência e, por isso, ainda mais atraente. O demônio do rock and roll é *cool* (LaBUZETTA, 2018: 27-28, tradução nossa)[26].

Memórias de *O Paraíso Perdido* ressoam em diversas bandas de heavy metal e outros de subgêneros de *metal* e rock. Uma delas é a inglesa Cradle of Filth, que, no álbum *Damnation And A Day* (Sony Music UK – 510963 2), lançado em 2003, reimagina o poema de Milton finalizando com a vitória de Satanás. Da escuta das faixas do álbum, nota-se que a canção *The promise of fever* narra a criação do Paraíso, onde "cada um poderia decair, mas pelas regras" (THE PROMISE OF FEVER, 2003), e de onde partiu um grupo de gloriosos anjos caídos. A canção *Dammed in any language* (*A plague on words*) narra a insurgência de Lúcifer e de seus seguidores através da citação integral do texto de Apocalipse 12.7-9:

> [7]Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou, juntamente com seus Anjos, [8]mas foi derrotado, e não se encontrou mais um lugar para eles no céu. [9]Foi expulso o grande Dragão, a antiga serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada – foi expulso para a terra, e seus Anjos foram expulsos com ele (BÍBLIA, 1981: 1617-1618).

Nesse álbum, a canção *Serpent tongue* trata da tentação feita por Satanás para que os primeiros humanos comessem o fruto proibido, e *Carrion* narra a expulsão do Paraíso e a queda do homem. Na canção *The Smoke Of Her Burning*, a trama do poema *O Paraíso Perdido* é invertida, Satanás e sua horda conquistam a vitória, culminando na vingativa expulsão dos anjos fiéis a Deus do Paraíso. A faixa do álbum onde a contraposição a Deus e a posição heroica de Satanás é mais saliente é em *Better to Reign in Hell*:

> *Better to Reign in Hell*
>
> "I shall bow no more to the dogs of the Lord
> Tearing at my carcass heart

[26] Original: "The self-confident, subversive, virile rock-and-roll devil has permeated popular culture to such a degree that it's easy to forget how strange he is. [...] Once the source of existential fear, the devil is seen as, at most, a bad influence, and all the more attractive for that. The rock-and-roll devil is cool" (LaBUZETTA, 2018: 27-28).

> I shall fall to my knees only at the keyholes
> Of Virtue slipping into bondage masks...
> Freewill made me better to reign in hell"
>
> And with new wings
> Unfurled and spoken
> He took to things
> That would desecrate the world
>
> The seduction of both woman and man
> For a bastard masterplan (BETTER TO REIGN IN HELL, 2003)[27].

O texto faz referência à sedução da mulher, Eva, e do homem, Adão, e à tamanha valorização que Satanás concede à liberdade que o fez preferir residir no Inferno ao invés do Paraíso sob o jugo de Deus. No poema de Milton (1985: 22), Satanás diz aos seus companheiros: "Aqui [Inferno], ao menos seremos livres; o Todo-Poderoso não construiu isto para ter inveja; portanto, não nos expulsará daqui; aqui, poderemos reinar com segurança, e, a meu ver, reinar é digno de ambição, ainda mesmo no Inferno! Melhor ser rei no Inferno que escravo no céu!".

Em outra situação, o príncipe dos demônios induz seus parceiros pela continuidade da rebeldia, argumentando que o ser dos serafins os impelia à governança, e não à servidão:

> Preferis curvar um joelho amolecido? Não o quereis, se é que tenho a certeza de vos conhecer, ou se vos reconheceis a vós mesmos como nativos e filhos do céu, que ninguém antes possuiu. Se não somos todos iguais, somos livres, igualmente livres, pois as ordens e os graus não desarmonizam com a liberdade, são bem compatíveis com ela. Quem, pois, em razão ou direito, assume a monarquia sobre os que por direito vivem como seus iguais, senão em poder e esplendor, ao menos em liberdade? Quem pode introduzir leis e citá-las a nós, que, mesmo sem leis, nunca erramos? Muito menos para aquele ser o nosso Mestre e procurar a nossa adoração, em prejuízo desses títulos imperiais, que atestam que o nosso ser ordena governar: não servir! (MILTON, 1985: 117).

Tais palavras encontraram eco na horda de anjos caídos, até que Abdiel, "aquele que, como ninguém, com mais ardor, adorava a Deus e obedecia aos comandos divinos", se opôs à fúria de Satanás invocando a autoridade do Criador sobre suas criaturas, validando a restrição do ser denunciada:

> É injusto, disseste, absolutamente injusto, ligar com leis o que é livre, e deixar o igual reinar sobre os iguais, um sobre todos com poder sem sucessão. Darás leis a Deus? Irás discutir pontos de liberdade com Aquele, que te fez o que és, que formou os poderes do céu, como lhe aprouve, e que restringiu os seus seres? (MILTON, 1985: 118).

[27] "Eu não me curvarei mais aos cães do Senhor / Dilacerando meu coração de carcaça / Eu devo cair de joelhos apenas nas fechaduras / Da Virtude escorrendo em máscaras de escravidão ... / O livre-arbítrio me fez melhor para reinar no Inferno" / E com novas asas / Desenroladas e declaradas / Ele levou a coisas / Que profanariam o mundo / A sedução da mulher e do homem / Para um plano mestre bastardo (BETTER TO REIGN IN HELL, 2003, tradução nossa).

O discurso de Abdiel não é secundado, e, percebendo isso, Satanás responde indagando o princípio da criação angélica, permitindo endossar uma vez mais a insurgência e propor que a força dos serafins, filhos do céu natal, provém deles próprios e que o ensinamento de ações mais elevadas partirá de dentro, de "nossa mão direita". A fala de Satanás retira "aplausos da hoste inumerável":

> Fomos então formados, dizes tu, e, obra de segunda mão, cedidos por dever de Pai para Filho! Conclusão nova e estranha! Doutrina que bem queríamos saber onde a aprendeste: Quem viu quando foi feita esta criação? Lembras-te da tua formação, quando o Criador te deu o ser? Não conhecemos algum tempo em que não fôssemos como agora; não conhecemos alguém antes de nós: gerados por nós mesmos, por nós mesmos elevados como nossa própria força vivificante, quando o curso da fatalidade descreveu o seu círculo completo, quando o nosso nascimento foi sazonado, nascemos deste nosso céu natal, filhos etéreos. Nossa força somos nós mesmos, nossa mão direita nos ensinará as ações mais elevadas para experimentarmos, por provas, Aquele que é nosso igual; então, verás se pretendemos dirigir-nos a Ele por súplicas e rodear o trono supremo, suplicando ou situando-o (MILTON, 1985: 118).

Negar, ou mesmo duvidar, que o princípio é Deus constitui uma profunda afronta à doutrina cristã. Myers (2004: 101) compreende que a fundação do disruptivo argumento satânico está no invalidar da conclusão nova e estranha de Abdiel. Isso porque a acepção de que o antigo é um sinal de verdade e o novo é sinal do erro está presente na teologia pós-Reforma, conforme afirma o teólogo inglês John Cameron (1579-1625): "[a] antiguidade [...] é Divina e venerável; novidade, por outro lado, [é] condenável e diabólica" (CAMERON, 1626: 58 *apud* MYERS, 2004: 101)[28]. Paradoxalmente, Satanás inaugura uma espécie de doutrina herética e, ainda que duvide de concepções doutrinárias não comprovadas, "se torna o primeiro inovador teológico, o primeiro herege a negar a tradicional 'Doutrina' celestial" (MYERS, 2004: 101). Sobre a resposta a Abdiel, Carey (1997: 137) questiona se Satanás está apenas mentindo para convencer seus companheiros e, assim, alcançar seus objetivos ou se "perdeu o contato com a verdade". O que as páginas anteriores (MILTON, 1985: 77-78) do poema mostram é que Satanás uma vez se referiu a Deus como "incomparável Rei celestial" e admite que foi criado por Ele:

> Fiz a guerra no céu contra o incomparável Rei celestial. Ah! e por quê? Ele não merecia que eu lhe correspondesse assim, Ele que me criara o que eu era naquela brilhante eminência; não me apontava algum benefício, nem árduo era o meu serviço. [...] Elevado tão alto, desdenhei a sujeição, e julguei que, com um degrau mais acima, me tomaria o Todo-Poderoso, e que, num momento, me desobrigaria da imensa dívida duma gratidão sem fim, dívida tão pesada; sempre pagando, sempre devendo; esquecia-me do que dele continuamente recebia e não compreendia que um espírito reconhecido, devendo, não deve, mas paga sem cessar, ao mesmo tempo endividado e desobrigado. Que fardo era esse, então? (MILTON, 1985: 77-78).

[28] Original: "Antiquity ... is Divine and venerable; novelty, on the other side, damnable and devilish" (CAMERON, 1626: 58 *apud* MYERS, 2004: 101).

A comparação da negação da criação e do anterior reconhecimento de seu criador denota a "ambivalência" (CAREY, 1997: 137) do Satanás de Milton. Seja uma doutrina herética, inovação teológica, mentira ou perda de contato com a verdade, a premissa de que os anjos caídos não são devedores a seu tirano criador permite a invenção e a fabricação de novas regras, valores e formas de pertencimento que partiriam de dentro. Com Steadman (1976: 254-255), é possível compreender que o Satanás de Milton recupera valores de uma crítica homérica que passa por um processo de autodeterminação moral proveniente de um desejo de autodefinição. A imagem de Satanás, em certa medida, é uma criação do próprio diabo, um imaginativo artifício de uma inteligência decaída. Considerações desta ordem lembram a declaração feita pelo poeta romântico William Hazlitt de que Satanás é a vontade própria personificada.

As decisões individuais e a afirmação de autogeração de Satanás buscam suplantar a posição de Todo-Poderoso ocupada por Ele, colocando o próprio Satanás como entidade ingênita e fonte de poder criativo. É no discurso que Satanás, a partir de sua vontade e do poder constitutivo da linguagem, ascende da posição de criatura para criador, pois cria a si mesmo na tentativa de se igualar a Deus. Se são iguais, a hierarquia posta como natural pode ser contestada, até negada, libertando os anjos caídos dos deveres cedidos de Pai para Filho em uma incessante dívida. O esquecimento da relação divina da Criação prenuncia uma característica que será valorizada pelo Romantismo, o anseio por uma inequívoca originalidade que é representada, em *O Paraíso Perdido*, pela desobrigação da criatura frente ao seu criador. Assim, Satanás emerge como "a apoteose da vontade e consciência humana" (SCHOCK, 2003: 26 *apud* LaBUZETTA, 2018: 35), característica da personagem de Milton que, gradualmente, passa a ser estendida a uma concepção mais ampla do diabo. A temática da criação ingênita de Satanás se relaciona, também, com o citado comentário de Meyer (2000) sobre o desconhecimento da ascendência do herói, o que permite ao Anjo Caído contestar a artificialidade da tradição e a ilegitimidade da monarquia divina. As leis que precediam os anjos seriam então tratadas como formas artificiais de manutenção de um poder unitário e tirânico, sendo que as maneiras legítimas e corretas de organização grupal dos seres celestes viriam acontextualmente de dentro.

Algo dessa discussão já havia sido apontado quando Satanás e Belzebu escaparam do fogo líquido ao voarem à terra árida do Inferno, situação em que ambos se "vangloriavam de ter escapado à maré estigiana, como deuses, e por suas próprias forças, readquiridas sem a permissão do poder supremo" (MILTON, 1985: 20). Mesmo trocando a luz celestial pela triste obscuridade do Inferno, Satanás interpreta positivamente o cárcere ao dizer que "tanto mais longe d'Ele quanto melhor, d'Ele que a razão igualou e a força elevou acima dos seus semelhantes" (MILTON, 1985: 20). Isso porque a acontextual e ficcional leitura da realidade, embalada pelo interior do sujeito satânico, permite subverter uma autoridade pautada pela tradição e continuada pelo poder, pois, para Satanás, "o espírito é a sua própria morada; ele pode, em si mesmo, fazer um céu do inferno, e um inferno do céu" (MILTON, 1985: 20).

Vale retornar aos momentos que sucedem a expulsão dos céus dos anjos rebeldes. Após a celestial derrota, Satanás se reúne em conselho com os principais líderes da legião de anjos caídos para planejar a conquista do Paraíso. Ao fim do concílio, foi decidido que Satanás investigaria um outro mundo onde habitava a nova espécie de criatura não muito inferiores aos próprios anjos, o homem. Antes da tomada dessa decisão, alguns exortavam a uma guerra aberta e outros a uma guerra oculta, e Belial recordou seus iguais da inexorável onipotência Dele, perguntando "que pode a força ou a astúcia contra Deus?" (MILTON, 1985: 39). Belial propõe aceitação do cativeiro e do tormento legado aos derrotados para não serem submetidos a punições ainda mais severas. Essa posição passiva busca o aplacar da ira de Deus, que, finalizadas as ofensas contra Sua majestade, amenizaria os violentos fogos ou, ao menos, não reanimaria suas

chamas. Na fala de Belial, nota-se a busca por uma possibilidade de transformação dentro dos próprios limites do Inferno: "Nossa essência pura então superará o vapor nocivo, ou, estando habituada, não o sentirá, ou, alterada por fim e tomando-se conforme o lugar, em temperatura e natureza, ela se familiarizará com o calor violento, que será destituído de sofrimento. Este horror se tornará doçura; esta terra, luz" (MILTON, 1985: 39). Finalizadas as palavras "revestidas pelo manto da razão" de Belial, que aconselhou "ignóbil descanso e pacífica negligência", Mammon advoga também pelo fim do conflito, mas não à sujeição:

> Suponhamos que Ele se enterneça e faça graças a todos, sob a promessa de nova sujeição. Com que olhos poderíamos permanecer humilhados em sua presença e receber leis estritamente impostas para glorificar seu trono, murmurando hinos e cantando à sua divindade aleluias forçadas, enquanto Ele se sentará altivamente como nosso soberano invejado, e seu altar exalará perfumes de ambrósia e de flores ambrosíacas, nossas oferendas servis? [...] Não experimentemos, pois o que é impossível obter pela força, e que obtido pelo consentimento seria inaceitável, mesmo no céu: a honra de esplêndida vassalagem! Melhor será procurarmos, em nós mesmos, o nosso próprio bem e vivermos para nós mesmos, livres, ainda que neste vasto recesso, não dando contas a ninguém, preferindo dura liberdade ao jugo leve duma pompa servil. Nossa grandeza aparecerá, então, mais visível, quando pudermos criar grandes coisas das pequenas, o útil do nocivo, a prosperidade da adversidade, quando, em qualquer parte que seja, pudermos vencer o mal e conseguir o alívio do sofrimento pelo trabalho e pela paciência (MILTON, 1985: 39-40).

Pelo combate ou pelo descobrimento de novas formas de pertencimento, obtenção de prazer e ressignificação frente a uma situação de cerceamento de liberdade, rejeita-se a sujeição, as leis estritamente impostas e a vassalagem. A fabricação da prosperidade em meio à adversidade subverteria a danação imposta pelo invencível algoz, pois possibilitaria vencer o mal e alcançar o alívio do sofrimento pelo trabalho e pela paciência, e não pela expiação, pela obediência e pela servidão. Sublinha-se, assim, a capacidade de adaptação e resoluta negação da sujeição antropomorfizada no diabo de Milton e sua horda. E é algo dessa capacidade que é traduzida pelos articuladores do heavy metal: uma resoluta negação vertida na desconfiança das instituições de poder e na exortação ao público, por meio da música, a uma atitude combativa e subversiva contra o Estado, a Igreja e as leis que são compreendidas como falhas ou injustas. Dessa maneira, valoriza-se a atitude reconhecida entre os pares como engajada, atitude que busca empoderar o público para superar as mazelas e injustiças da vida cotidiana através de uma produção musical que, como coloca Frith (1981: 257), se aproxima de um uso racional do lazer – racional, pois esse lazer é visto como um instrumento de transformação em potência, algo que pode se opor a um entretenimento esvaziado, cooptado pelo poder, que veicula discursos ligeiros que garantem a realidade da maneira como ela é. Essa produção engajada é fomentada por comparações de Satanás com o próprio Milton, como atualiza o vocalista Bert McCracken, da banda de post-hardcore The Used, quando comenta, justamente, o processo de criação da canção *Paradise Lost, a poem by John Milton*, lançada em 2020:

> Eu sempre fui um pouco obcecado por *O Paraíso Perdido*, realmente fui a fundo no poema e em seu autor, John Milton. Enquanto eu estava lendo

> muitos de seus ensaios políticos, percebi que muito do que "Satanás" diz em O *Paraíso Perdido* são citações diretas da boca do próprio John Milton. Muitas pessoas pensavam que ele era o diabo naquela época. Ele tinha um grande problema com a exibição de opulência da Igreja. Achava nojento. Seu poema é sobre a revolução fracassada contra a Igreja da Inglaterra, que é a revolução fracassada de Satanás na Terra. E o que é mais incrível ou emocionante do que uma revolução fracassada? (MCCRACKEN, 2020: n.p. *apud* WEBSTER, 2020: n.p., tradução nossa)[29].

Com esses comentários acerca do impacto de *O Paraíso Perdido* no heavy metal e, também, sobre as crenças de liberdade que se formam a partir dessa leitura de Satanás, voltemos ao *diabolus in musica* evocado por Alex Webster: o trítono. Para ilustrar menções ao Satanás de Milton em canções de metal, vejamos quatro casos que podem representar a presença dos intervalos de três tons na sonorização do heroísmo e da insubordinação do diabo. Para adensar os comentários, destacam-se a voz gutural e a escolha por regiões graves no heavy metal, mostrando que o trítono não atua só, mas sim combinado a estratégias recorrentes na representação do demoníaco.

Conforme Khalil (2018: 12-18), o gutural é uma técnica utilizada para produzir um efeito de distorção na voz. Entre os músicos e ouvintes informados, tem-se que "o som produzido pela qualidade da voz gutural se assemelha a gritos humanos raivosos ou a urros animalescos". A escolha por esse meio de expressão vocal aponta para representações estereotipadas de um "*ethos* demoníaco". Longe de ser um componente da expressão natural humana, o gutural é um elemento semântico de um discurso historicamente delimitado. Essa modulação vocal coincide com formas relativamente estáveis de representação do demoníaco e da possessão. O gutural, a partir de seu *ethos*, potencializa e baliza os significados dos significantes a partir da sua estabilidade temática que trata do mal, do obscuro e da violência. Mas o gutural também não atua só, se articula com alturas e timbres, se junta a escolhas temáticas, lexicais, sintáticas, corporais, mercadológicas, visuais e tantas outras que são recorrentes em uma produção musical que trata do diabo.

No conjunto dessas escolhas, destaca-se, também, a frequente opção feita pelos músicos de heavy metal por tessituras graves, tanto na voz quanto nos instrumentos. Essa opção permite a apropriação de associações relativamente estáveis entre o uso dos graves com o escuro, o Inferno, o maligno e o diabólico. Essas associações, que significam sons e os tornam participantes na delimitação de fronteiras simbólicas e identitárias, se entrelaçam ao gutural, às afinações mais graves dos instrumentos e ao uso de guitarras e baixos com cordas adicionadas. As imagens feitas de si pelos enunciadores não são de todo particulares, visto que dialogam com representações partilhadas e que não podem ser reduzidas a um intervalo, a uma vocalidade, a um timbre distorcido, a uma tessitura, a uma iconografia, a um mercado ou a um vestuário. Os comentários a seguir procuram apontar alguns elementos que, mesclados, são relativamente recorrentes nas representações do diabo no repertório heavy metal.

[29] Original: "I've always been a bit obsessed with Paradise Lost, I really dug deep into the poem and its author, John Milton. As I was reading a lot of his political essays, I realized that a lot of what 'Satan' says in Paradise Lost are quotes directly from John Milton's own mouth. A lot of people thought he was the devil back then. He had a huge problem with the show of opulence from the Church. He thought it was disgusting. His poem is about the failed revolution against the Church of England, which is Satan's failed revolution on earth. And what's more incredible or exciting than a failed revolution?" (MCCRACKEN, 2020: n.p. *apud* WEBSTER, 2020: n.p.).

Lançada em 2003, a citada canção *Better to Reign in Hell* (2003), da banda Cradle of Filth, apresenta o *riff* transcrito na Fig. 1 ambientando o momento em que Satanás assume a primeira pessoa do singular e diz: "Eu não me curvarei mais aos cães do Senhor / Rasgando meu coração de carcaça / Eu devo cair de joelhos apenas nas fechaduras / Da Virtude escorrendo em máscaras de escravidão / O livre-arbítrio me fez melhor para reinar no Inferno" (BETTER TO REIGN IN HELL, 2003)[30]. Amplificando a negação de obediência aos cães do Senhor e a percepção de que é preferível reinar no Inferno do que ser escravo no céu, uma combinação de fatores, a começar pela capa e contracapa (Fig. 2) do próprio álbum *Damnation And A Day* (Sony Music UK – 510963 2, 2003), contribui para o efeito da canção: o acompanhamento instrumental em tessitura grave, obtido por meio da mudança de afinação das guitarras e do baixo e reforçado pelo trêmulo em uníssono na segunda quadratura; o uso do gutural pelo vocalista; a distorção carregada; o contorno melódico de quarta diminuta descendente no primeiro e terceiro compassos de cada quadratura; o salto ascendente de quarta diminuta do segundo ao terceiro compassos de cada quadratura; e o contorno melódico de trítono, entre Sol♯ e Re, no último compasso de cada quadratura[31].

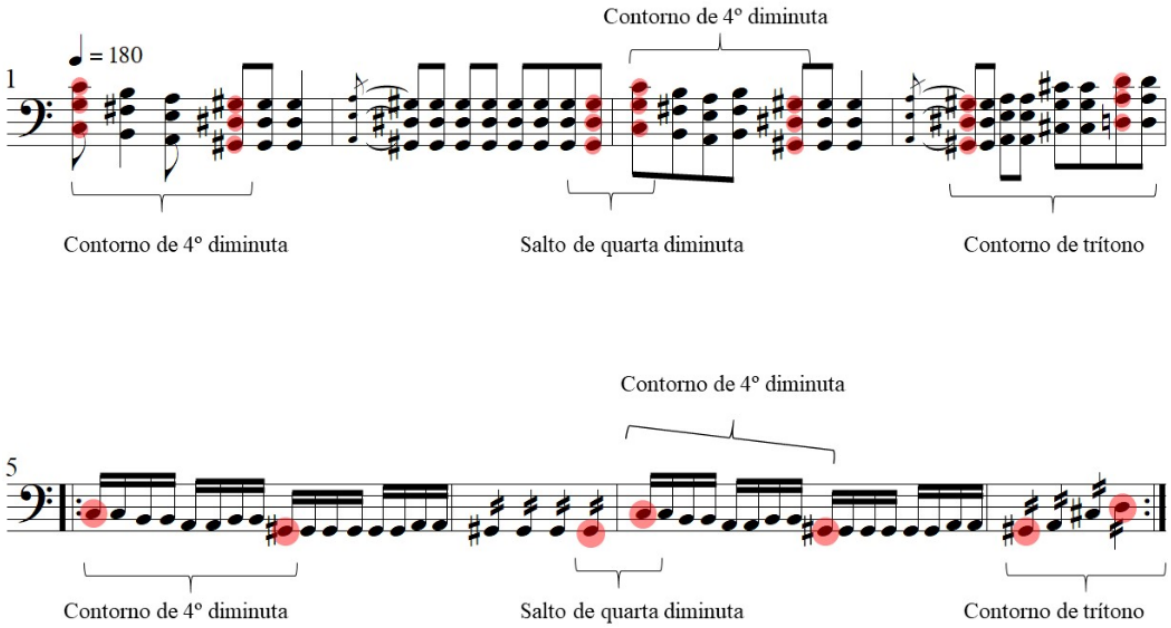

Fig. 1: *Riff* da canção *Better to Reign in Hell* (iniciado em 3min 37s da gravação), do álbum *Damnation And A Day* (Sony Music UK – 510963 2, 2003), da banda Cradle Of Filth. Transcrição aproximada

[30] Tagg (2012: 559) define *riff* como "padrão curto e repetitivo de notas com pronunciado perfil rítmico-melódico, durando não mais do que uma frase musical, geralmente menos. Semelhante à noção euro-clássica de ostinato, *riffs* são particularmente comuns na música rock, em *big band* e *jump music* e em muitos tipos de música latino-americana".

[31] Como se sabe, os vídeos, os palcos e as plateias amplificam sobremaneira qualquer possível elenco de fatores que se combinam para o efeito das canções do heavy metal. Reitera-se, assim, que o intuito deste texto não é, de modo algum, isolar o trítono como parâmetro autossuficiente na produção e intelecção dos sentidos musicais e socioculturais.



Fig. 2: Capa e contracapa do álbum *Damnation And A Day* (Sony Music UK – 510963 2, 2003), da banda Cradle Of Filth

Com a inventiva história do *diabolus in musica*, os destaques dos contornos e saltos de trítono e quarta diminuta se justificam quando considerada a premissa de que a deformação é medida a partir de um modelo tido como ideal; nesse caso, as quartas e quintas chamadas justas e perfeitas. Abordando tal premissa, Eco retoma Tomás de Aquino e aquilo que o teólogo chamou de "integridade", qualidade da coisa bela que exibe "todas as características que a sua forma deve impor à matéria". Nesse sentido,

> Não se considerava feio somente aquilo que fosse desproporcionado, como um ser humano com uma cabeça enorme e pernas curtíssimas, mas eram ditos feios também os seres que Tomás [de Aquino] definia como "torpes", no sentido de "diminuídos", ou seja – como dirá Guilherme de Alvernia (*Tratado do bem e do mal*) –, aos quais falta um membro, que têm apenas um olho (ou até três, pois é possível apresentar um defeito de integridade também por excesso) (ECO, 2007: 15-16).

Considerando a nomenclatura utilizada para descrever os intervalos de três tons – quarta aumentada, quarta falsa, quarta excessiva, quarta supérflua, quinta diminuta, quinta falsa, *semidiapente* – e, nesse caso (Fig. 1), também o nome quarta diminuta, nota-se que esses termos destacam os defeitos de integridade, seja por excesso ou por diminuição, daquilo que se tem como forma. Essa forma é estabelecida por aquilo que, junto à oitava, décima segunda e décima quinta, está contido na *tetraktys* pitagórica, as justas e perfeitas quartas e quintas. A denúncia da corrupção da integridade dessa forma, que não se impõe à matéria, transparece na teoria musical. O uso corrente dessa nomenclatura, focando a distinção intervalar, não chega a encobrir totalmente as densas memórias, crenças e histórias que acompanham tais intervalos. Esse risco de encobrimento, entretanto, pode ser contornado no discurso analítico que, no caso do comentário à canção *Better to Reign in Hell*, aponta para a utilização de signos sonoros de confrontação ao que é tido como justo e perfeito, portanto, correto e divino.

Em 1990, a banda inglesa Paradise Lost lançou o álbum *Lost Paradise* (Peaceville, VILE 17, 1990). Na canção *Paradise Lost*, ouvimos as palavras "Garras da morte, agarram minha vida /

Esvaziam minha mente e meu conhecimento está morto / Desatento e estúpido, [o] instinto se foi" (PARADISE LOST, 1990)[32] sonorizadas por um *riff* (Fig. 3). Aqui, novamente, a tessitura é grave e a distorção carregada, mas trata-se do *doom metal* que, em comparação com outros subgêneros, é muito mais lento. Entre os compassos um e dois (Fig. 3), dá-se um explícito salto de trítono que é potencializado pela execução, nas guitarras, de um *bend* na nota Sol♮ (compasso 2). Essa nota (Sol♮) adia a esperada nota Sol♭, interrompendo o que seria um intervalo justo (Re♭ Sol♭), um dos emblemas da perfeição na música tonal. No mesmo compasso, com a aparição da nota Sol♭, a expectativa do justo se reajusta. Mas um novo *bend* perturba aquilo que poderia constituir um ponto de repouso. Soma-se o salto de trítono entre Sol♭ e o *power chord*[33] Dó, nos compassos 2 e 3, e o salto de trítono do *power chord* Ré ao *power chord* Lá♭ ao final da quadratura. A esses elementos, preludiados pela arte da capa e contracapa desse álbum (Fig. 4), se soma o efeito da voz gutural, utilizado do início ao fim da canção.

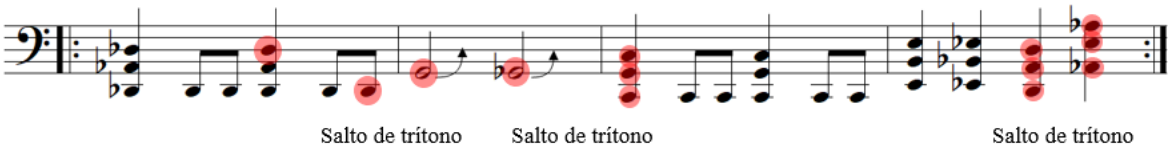

Fig. 3: *Riff* da canção *Paradise Lost* (iniciado em 3min 36s da gravação), do álbum *Lost Paradise* (Peaceville, VILE 17, 1990) da banda Paradise Lost. Transcrição aproximada



Fig. 4: Capa e contracapa do álbum *Lost Paradise* (Peaceville, VILE 17, 1990), da banda Paradise Lost

[32] Original: "Claws of death, grips my life / Empty my mind and my knowledge is deceased / Mindless and dumb, instinct gone" (PARADISE LOST, 1990).

[33] O termo *power chord*, conhecido entre os participantes da comunidade heavy metal, é definido por Juchniewicz e Silverman (2013: 121) como uma ferramenta musical idiossincrática do rock que consiste em um acorde sem terça, composto por fundamental, quinta e oitava.

Em 2007, a banda estadunidense de metal progressivo Symphony X lança o álbum *Paradise Lost* (Inside Out Music, IOMLP 259, 2007). Na canção *Revelation (Divus Pennae Ex Tragoedia)* [*Revelação (Divinas Asas da Tragédia)*], última faixa do álbum, ouvimos os versos "Máscara Heroica / As rachaduras revelam / um Deus Sem Rosto para moldar a Mentira Perfeita" (REVELATION, 2007)[34]. Logo após, há uma seção instrumental que é seguida pelos versos "Bem e mal / Nunca terminam / Você é apenas um meio para um fim!" (REVELATION, 2007)[35]. O texto denuncia instituições religiosas que produzem leituras sobre Deus que justificam interesses escusos. E essa denúncia é ambientada pela seção instrumental, transcrita na Fig. 5. Essa seção abrange três quadraturas. Na primeira, encontra-se um emblema do metal progressivo, a alternância métrica, no caso, entre compassos de 6 por 8 e 7 por 8. E, no âmbito das alturas, os saltos de trítono entre os *power chords* sublinham o discurso. Na segunda quadratura, a alternância métrica é mantida, com maior movimentação na linha da guitarra, e os saltos de trítono se repetem, agora uma terça menor acima. Na última quadratura, um contorno melódico de trítono resulta do movimento do *power chord* Sol até a nota Dó♯. Aqui também, os emblemas sonoros reforçam e são reforçados pela imagética sugerida pela capa e contracapa do álbum (Fig. 6).

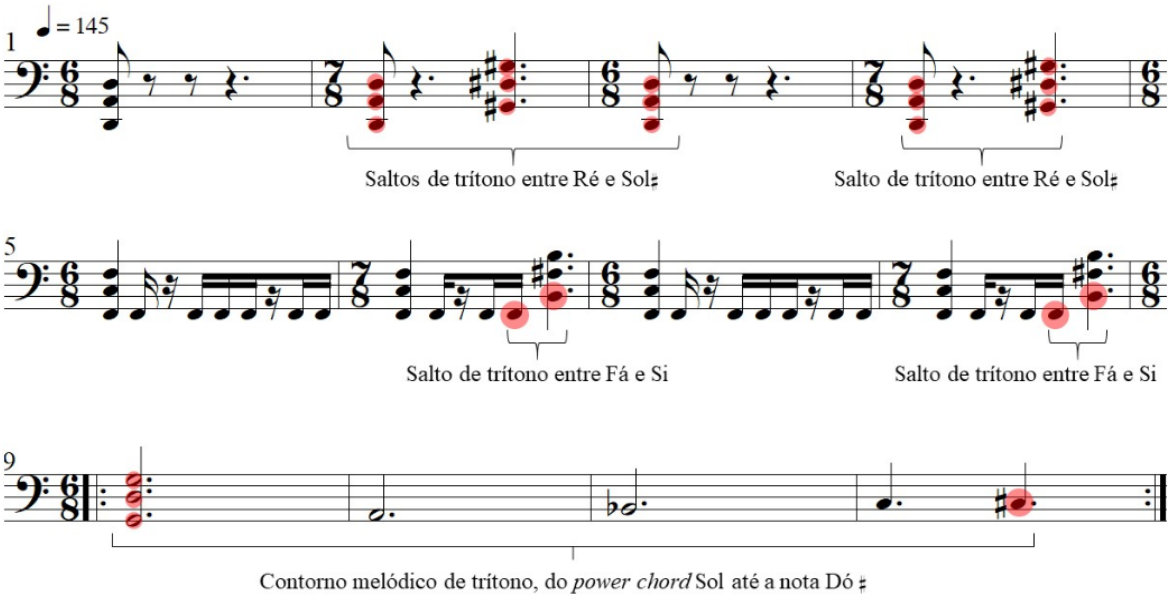

Fig. 5: *Riff* da canção *Revelation* (iniciado em 3 min 49s minutos da gravação), do álbum *Paradise Lost* (Inside Out Music, IOMLP 259, 2007), da banda Symphony X. Transcrição aproximada

[34] Original: "Heroic Mask/ The cracks are showing/ a Faceless God to shape the Perfect Lie" (REVELATION, 2007).

[35] Original: "Good and evil/ Never ends/ You're just a means to an end!" (REVELATION, 2007).



Fig. 6: Imagem que une capa e contracapa do álbum *Paradise Lost* (Inside Out Music, IOMLP 259, 2007), da banda Symphony X

Em 1983, no álbum de estreia da banda estadunidense Slayer, *Show No Mercy* (Metal Blade Records, MBR 1013), foi lançada a canção *The Antichrist*. O *riff* inicial dessa canção (Fig. 7) contém saltos de trítono, entre Do e Fa♯, que ambientam os versos posteriores de profana exaltação: "Eu sou o anticristo / É o que eu deveria ser / Seu Deus me deixou para trás / E libertou minha alma" (THE ANTICHRIST, 1983).[36] E, novamente, as imagens (Fig. 8) dialogam com as faixas de *Show No Mercy*.

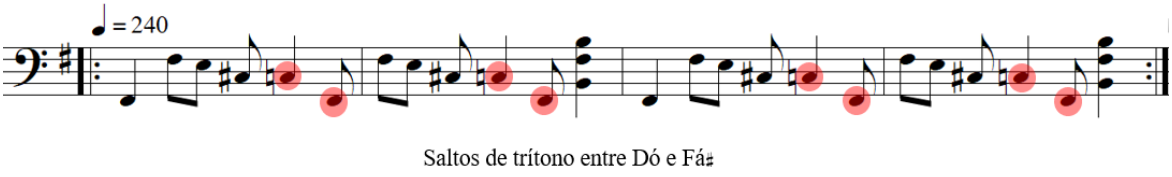

Fig. 7: *Riff* inicial da canção *The Antichrist*, do álbum *Show No Mercy* (Metal Blade Records, MBR 1013,1983), da banda Slayer. Transcrição aproximada

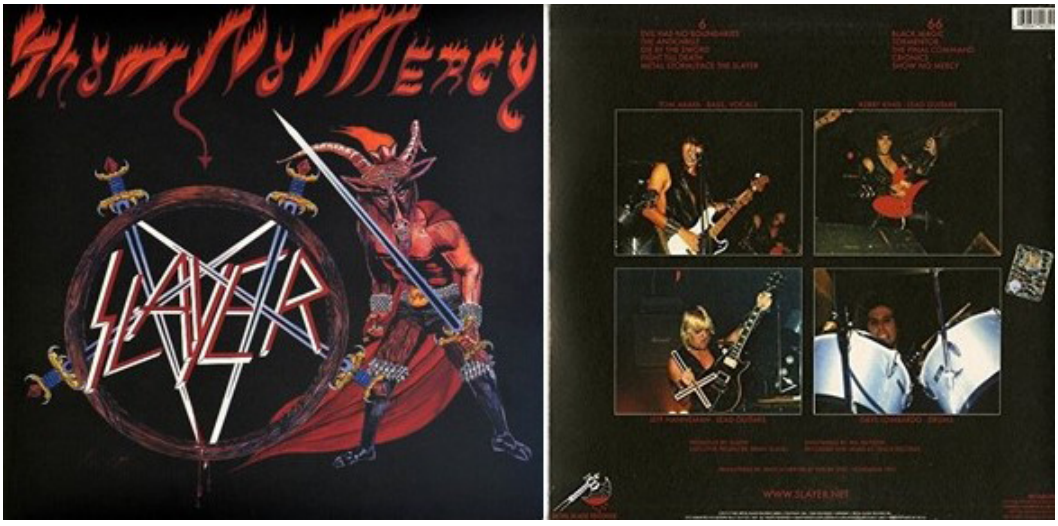

Fig. 8: Capa e encarte do álbum *Show No Mercy* (Metal Blade Records, MBR 1013,1983), Slayer

[36] Original: "I am the Antichrist/ It's what I was meant to be/ Your God left me behind/ And set my soul to be free" (THE ANTICHRIST, 1983).

Nas canções até aqui mencionadas (Fig. 1 a 8), os trítonos desafiam a ordem diatônica, não se ajustam muito bem em uma única armadura de clave, e frustram as expectativas de resolução. Isso sugere uma paráfrase da fala de Prozak (2009: n. p.) sobre o Satanás de Milton: os músicos de metal são os anti-heróis que rejeitam as normas, regras e valores de modo a descobrir a música, a vida, por si mesmos.

Essa produção musical que transpõe limites concretiza sonoramente o posicionamento marginal dos músicos do heavy metal em uma simbólica forma de contestação e resistência. Forma que potencializa e reafirma a rejeição de regras e de visões de mundo que, contrapostas por uma combinação de emblemas do heavy metal, são colocadas como a priori, pois, tais regras e visões de mundo contam com processos de naturalização de seus pressupostos que, então, são reproduzidos com ares de correção e verdade. Minando o princípio de coesão e unidade, a produção heavy metal busca fabricar novas formas de pertencimento e recepção do mundo na fratura do mito do consenso.

A associação entre rock e diabo, como se sabe, não foi inaugurada pelo heavy metal. Está presente nas histórias do heavy metal e do rock em geral uma narrativa que, de modo orgânico, considera que cada novo gênero ou subgênero possui filiação a gêneros ou subgêneros precedentes. Nessas narrativas é possível considerar a multiplicidade dessas manifestações musicais como ramificações da grande categoria rock. Em enciclopédias de música popular, lê-se que o heavy metal é "um subgênero musical do rock and roll" (PHILLIPS; COGAN, 2009: 3). E, em produções acadêmicas como de Muggiati (1973), Santino (1982) e Schmidt (2004), o rock and roll, por sua vez, é tratado como um cruzamento do blues – ou rhythm and blues – e da country music. Assim, afirma-se que: "é ponto pacífico que o rock and roll nasceu do encontro destas duas grandes correntes: o rhythm & blues e o country-and-western. Talvez por isso ele seja também – fusão de outras fusões – uma forma tão plural" (MUGGIATI, 1983: 13). Se existe uma narrativa que afirma o elo orgânico entre heavy metal, rock e blues, convém notar que a conhecida mitologia demoníaca que acompanha o blues também entra na composição dos diabos que atuam no heavy metal.

Personificação do mal ou individualização do herói? Tinturas do blues no Black Sabbath

> O blues é a música que incendiou o rock'n'roll e é a música para a qual eu naturalmente volto quando estou farto de tudo o mais (KILMISTER, 2012: n.p. *apud* LIMNIOS, 2012: n. p., tradução nossa)[37].
>
> E essa coisa do blues nunca me deixou; simplesmente faz parte do rock'n'roll (HALFORD, 2012: n.p. *apud* KERRANG, 2020: n. p., tradução nossa)[38].

Partindo de um dos mais populares mitos do blues, o pacto entre o *bluesman* Robert Leroy Johnson (1911-1938) e o diabo, e considerando apropriações britânicas que também ajudam

[37] Original: "The blues is the music that fired up rock'n'roll and is the music that I naturally return to when I'm sick of everything else" (KILMISTER, 2012: n.p. *apud* LIMNIOS, 2012: n. p.).

[38] Original: "And that blues thing has never left me; it's just part of rock'n'roll" (HALFORD, 2020: n.p. *apud* KERRANG, 2020: n. p.).

a compor essa encruzilhada, Infante (2015: 130-136) identifica distinções de ordem racial nas diferentes menções ao diabo no blues: de maneira geral, entre os negros, o Anjo Caído seria referido como Satã, a bestial criatura a se evitar, um ser temível que se materializa fisicamente no aqui e agora. Essa percepção literal da entidade opositora a Deus estaria relacionada a uma situação de vulnerabilidade econômica, social e educacional que impulsiona a moralizante crença teísta no diabo que coabita, tenta e seduz. Entre os brancos, pelo matiz britânico, haveria também uma relação lúdica e estética que privilegia a imagem de Lúcifer, o Anjo Rebelde, que se opôs ao Criador. A associação sonora a ambos os diabos seria potencializada pelo intervalo que se "chamava no medievo [...] de *diabolus in musica*". Tem-se, então, duas figuras distintas: "uma é Satã: Adversário, Senhor deste Mundo e Tentador. Outra é Lúcifer: Anjo Caído, Rebelde e Soberbo castigado". Essas diferentes formas de relação com o diabo seriam indicativas da posição social dos enunciadores:

> A Grã-Bretanha é o lugar do gótico literário e artístico. De lá vieram Lord Byron, Bram Stoker, Mary Shelley e William Blake. É por isso que as ramificações do blues britânico são amplamente letradas, e as leituras citadas acima são somadas às de Baudelaire, Poe e Lovecraft. Assim, existe na Grã-Bretanha uma relação lúdica e propriamente estética com o diabólico. Por isso, o demônio do blues branco é fundamentalmente esteticista e luciferiano, não satânico. O romantismo britânico tomou o diabo por Lúcifer ou Anjo Caído, e como herói e mártir. Lúcifer é considerado um ser que se rebela contra a ordem estabelecida e a lógica social dominante, e assim o Anjo Caído protege o rebelde contra essa ordem. É por isso que sua imagem é embelezada e idealizada [...]. Temos uma proclamação Luciferiana na qual se canta ao Anjo Caído, um herói da contracultura. Um herói que sofre pelos aliados, os rebeldes contra a ordem estabelecida (INFANTE, 2015: 135-136, tradução nossa)[39].

Essa leitura de Lúcifer se aproxima da imagem de Satanás formulada por Milton, e ambas se cruzam na cultura popular britânica. Nesse universo mais recente, as duas figuras do diabo mencionadas por Infante, Satã e Lúcifer, coexistem na produção musical do heavy metal. Esse é o caso do Black Sabbath, considerada a primeira banda de heavy metal ou, ao menos, uma das primeiras junto ao Led Zeppelin[40]. Em *Black Sabbath*, canção que abre o homônimo álbum de lançamento (*Black Sabbath*, Vertigo, VO 6, 847 903 VTY, 1970), somos expostos a uma lúgubre descrição de Satã, a besta materializada que persegue e ameaça o escolhido:

[39] "Gran Bretaña es lugar del goticismo literario y artístico. De allí son Lord Byron, Bram Stoker, Mary Shelley o William Blake. Por eso los vástagos del blues británico son muy leídos, y a las lecturas anteriormente citadas aúnan las de Baudelaire, Poe y Lovecraft. Así, en Gran Bretaña hay una relación lúdica y propiamente estética con lo diabólico. Por ello, el diablo del blues blanco es fundamentalmente esteticista y luciferino, no satánico. El romanticismo británico tomó al diablo por Lucifer o Ángel Caído, y también como un héroe y mártir. Se toma a Lucifer como un ser que se rebela contra el orden establecido y la lógica social dominante22, y así el Ángel Caído protege al rebelde contra este orden. Por eso su imagen se embellece e idealiza [...] Aquí tenemos una proclama luciferina en la que se canta al Ángel Caído, héroe contracultural. Un héroe sufriente por sus ahijados, los rebeldes contra el orden establecido" (INFANTE, 2015: 135-136).

[40] Entre os que consideram o Black Sabbath a primeira banda, estão Johnson (2014: 321), Christe (2010: 24) e Harrison (2010: 148). Phillips e Cogan (2009: 3) defendem que Black Sabbath e Led Zeppelin são as primeiras.

Black Sabbath

What is this that stands before me?
Figure in black which points at me
Turn 'round quick and start to run
Find out I'm the chosen one. Oh, no!

Big black shape with eyes of fire
Telling people their desire
Satan's sitting there he's smiling
Watches those flames get higher and higher
Oh, no, no,
please God help me

Is it the end my friend
Satan's coming 'round the bend
People running 'cause they're scared
The people better go and beware
No! No! Please! No! (BLACK SABBATH, 1970)[41].

No primeiro *riff* dessa primeira música, do primeiro álbum da primeira banda de heavy metal, escuta-se o trítono (Fig. 9). E esse trítono é acompanhado de uma história: antes de adotar o nome Black Sabbath – que, conforme os músicos da banda, deriva da obra cinematográfica do diretor italiano Mario Bava, intitulada *I Tre Volti Della Paura* (*As Três Máscaras do Terror*), que foi exibida na Inglaterra e nos Estados Unidos como *Black Sabbath* (*O Sabá Negro*) –, a banda se apresentava como Earth, exibindo uma sonoridade mais próxima ao jazz e blues. Para o biógrafo Mick Wall (2014: 22), a canção *Black Sabbath* e seu trítono constituíram o "grande ponto de virada, musicalmente [...]. O momento definidor que transformou o Earth em Black Sabbath". O baixista da banda, Geezer Butler, recorda que o *riff* foi criado a partir da escuta de *Mars, the Bringer of War*, o grandiloquente primeiro movimento da suíte *The Planets* (1918), de Gustav Holst. O baixista diz que tocou o trecho da linha melódica, reproduzido no sistema superior da Fig. 10, e Tony Iommi, guitarrista da banda, o "mudou um pouquinho" (GEEZER, 2014: 22 *apud* WALL, 2014: 22)[42]. Em relação ao que escreveu Holst (Fig. 10), as alterações mais aparentes são a mudança de métrica e de andamento, o timbre distorcido da guitarra e seu poderoso trinado e o salto de oitava, e não mais de quinta, que passa a preceder a nota Ré♭.

[41] "O que é isso que está diante de mim? / Um vulto preto que aponta para mim / Viro rapidamente e começo a correr / Descobri que sou o escolhido. Oh, não! / Uma grande figura negra com olhos de fogo / Revelando às pessoas seus desejos / Satã está sentado lá, ele sorri / Observa aquelas chamas crescendo cada vez mais / Oh, não, não / por favor Deus me ajude! / Será o fim, meu amigo? / Satã está virando a esquina / As pessoas correm pois elas estão assustadas / É melhor elas correrem e tomarem cuidado! / Não! Não! Por favor! Não!" (BLACK SABBATH, 1970, tradução nossa).

[42] Geezer e Iommi tocam, comentam e recordam a criação do *riff* de *Black Sabbath* em vídeo, que pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=YqUidIQ9j8w&ab_channel=AlbertoBernard.

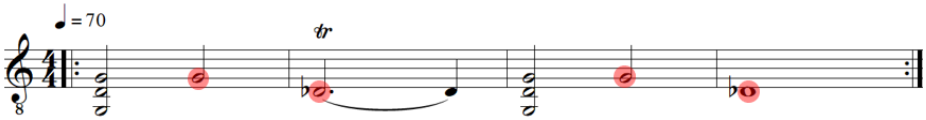

Fig. 9: *Riff* inicial da canção *Black Sabbath*, do álbum *Black Sabbath* (Vertigo, VO 6, 847 903 VTY, 1970), da banda Black Sabbath. Transcrição aproximada

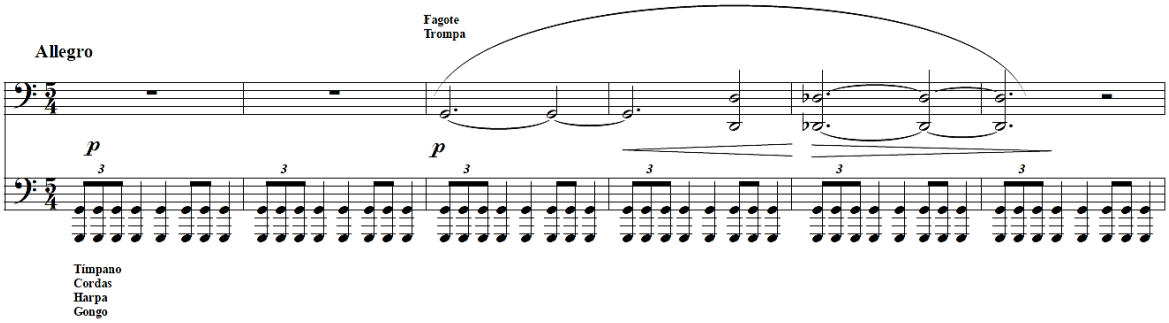

Fig. 10: Trecho inicial de *Mars, the Bringer of War*, de Gustav Holst, utilizado como material por Geezer e Iommi no *riff* inicial da canção *Black Sabbath*

Ainda no álbum de estreia do Black Sabbath, na canção *N.I.B* (1970), somos expostos a um sedutor discurso que, entre juras irrealizáveis, ornamenta a proposta de um pacto com o Anjo Caído, o Soberbo castigado.

N.I.B

Some people say my love cannot be true
Please, believe me, my love, and I'll show you
I will give you those things you thought unreal
The Sun, the Moon, the stars, all bear my seal

Follow me now, and you will not regret
Leaving the life you led before we met
You are the first to have this love of mine
Forever with me 'till the end of time

Your love for me has just got to be real
Before you know the way I'm going to feel
I'm going to feel
I'm going to feel

Now I have you with me, under my power
Our love grows stronger now with every hour
Look into my eyes, you'll see who I am
My name is Lucifer, please, take my hand (N.I.B, 1970)[43].

[43] "Algumas pessoas dizem que o meu amor não pode ser verdadeiro / Por favor, acredite em mim, meu amor, e vou lhe mostrar / Vou lhe dar as coisas que você julgava impossíveis / O Sol, a Lua, as estrelas, todas trazem o meu selo /

Aqui, o Anjo Caído é retratado de forma muito distinta em relação à primeira canção do álbum. Trata-se, agora, do reimaginar o poeta que faz promessas que parecem surreais para um humano, mas não para um ser que "poderia realmente fazer isso" (GEEZER, 2014: 25 *apud* WALL, 2014: 25). Assim, a entidade que seduz e tudo oferece se declara como Lúcifer nessa canção, em uma contraposição ao imaginário da estereotipada canção de amor romântico: "é nossa porrada contra músicas de amor. A gente odiava ouvir músicas de amor, então achei que deveria escrever uma música de amor satânico" (GEEZER, 2014: 25 *apud* WALL, 2014: 25). As tramas das canções *Black Sabbath* e *N.I.B* são sugestionadas pela arte do álbum (Fig. 11), imagética relação que será continuada e expandida por bandas posteriores. Nota-se, então, que o Satã bestial e o Lúcifer contraventor se confundem nesse que é um álbum obrigatório aos mitos fundadores do heavy metal. E nesse álbum, em alto e bom som, o trítono está no primeiro *riff* que ouvimos.



Fig. 11: Imagem que une capa e contracapa do álbum *Black Sabbath* (Vertigo, VO 6, 847 903 VTY, 1970), Black Sabbath

Em suma, o trítono é um valor comum da música ocidental, entretanto, para alguns autores, a partir de suas associações com o diabo e o maligno, o trítono toma tal centralidade a ponto de ser considerado um elemento distintivo do heavy metal frente a outros gêneros musicais e subgêneros de rock. Cope (2013: 52-53) afirma que esse intervalo, proibido por teóricos antigos na música sacra, foi determinante no estabelecimento de uma identidade do heavy metal, do Black Sabbath até o presente, e se tornou um claro significante do estilo por si mesmo. Wall (2014: 22) considera que o primeiro *riff* da canção *Black Sabbath* "baseava-se no que os praticantes de magia negra conhecem como trítono, ou *diabolus in musica*, o intervalo mais venenoso na música [...] que perturbava tanto a ortodoxia da Igreja na Idade Média que foi instantaneamente chamado de 'intervalo do diabo' e proibido em todos os lugares".

Siga-me agora, e você não vai se arrepender / Deixando a vida que tinha antes de nos conhecermos / Você é a primeira a receber esse meu amor / Sempre comigo até o fim dos tempos / O seu amor por mim tem que ser real / Antes que você saiba o caminho eu vou sentir / Eu vou sentir / Eu vou sentir /Agora eu tenho você comigo, sob o meu poder / O nosso amor se fortalece a cada momento / Olhe em meus olhos, você verá quem eu sou / O meu nome é Lúcifer, por favor, segure a minha mão" (N.I.B, 1970, tradução nossa).

Froese (2013: 30) recorda que o Black Sabbath, percebendo que o público pagava para sentir medo no cinema, procurava recriar a tensão provocada pelos filmes de terror na música que produziam. Para tanto, evocava o maligno mistério do trítono, intervalo presente nas próprias trilhas dos filmes de terror, e com isso nasceu o heavy metal. McIver compreende que a canção *Black Sabbath* inaugura clichês e que a veracidade histórica da proibição do trítono e sua relação com o diabo são menos importantes do que o interesse e o imaginário que evoca:

> A primeira música do álbum é às vezes referida como "a trindade profana do metal" – *Black Sabbath* do *Black Sabbath* do Black Sabbath. Começando com o som de uma tempestade e um sino soando (motivos emulados por dezenas de bandas de heavy metal desde então, por exemplo Metallica, com *For Whom the Bell Tolls*, e Slayer, com *Raining Blood*), a música surge repentinamente com um *riff* semelhante a um drone baseado em um trítono, ou *diabolus in musica*. Diz-se que esse intervalo sinistro, equivalente a meia oitava, assustou tanto os músicos sacros na Idade Média que foi proibido como "o intervalo do diabo", embora, é claro, essa história pudesse ser completamente falsa (ainda assim, seria uma história interessante para contar) (McIVER, 2016: 87, tradução nossa)[44].

A leitura de que o Black Sabbath inaugurou o heavy metal e de que o trítono, chamado de *diabolus in musica*, se tornou um representante sonoro do gênero passa também pelo âmbito jornalístico, conforme se lê na matéria da Classical Radio Boston e no discurso de músicos renomados na comunidade heavy metal, como o de Kirk Hammett, guitarrista da banda estadunidense Metallica:

> O álbum de estreia do heavy metal [*Black Sabbath*, 1970] abre com o hino *head-banging Black Sabbath* [...]. Sendo a faixa de abertura, foi a introdução para a sociedade ao novo gênero. As sementes do metal como o conhecemos agora foram plantadas por um dos *riffs* mais simples, mais elementares de todos os tempos: um único trítono. [...] Por causa de seu som áspero e hostil, ganhou o apelido de "*diabolus in musica*", ou "o diabo na música", nos tempos medievais – a coisa perfeita, então, para utilizar em uma banda obstinada a fazer um som sombrio e lamentoso [...]. O som do trítono tornou-se tão onipresente no heavy metal que desde então assumiu uma relação indissociável com o gênero. Quarenta e seis anos após o lançamento de *Black Sabbath*, bandas em todos os subgêneros imagináveis de metal [...] ainda continuam a capitalizar sobre esse som sombrio e taciturno (CLASSICAL RADIO BOSTON, 2016: n. p., tradução nossa)[45].

[44] Original: "The first song on the album is sometimes referred to as 'the unholy trinity of metal' – 'Black Sabbath' from Black Sabbath by Black Sabbath. Starting with the sound of a rainstorm and a tolling bell (motifs emulated by dozens of heavy metal bands ever since, for example Metallica, with 'For Whom the Bell Tolls', and Slayer, with 'Raining Blood'), the song surges suddenly into life with a dronelike riff based on a tritone or diabolus in musica. This sinister interval, equating to half an octave, is said to have so spooked religious musicians in the Middle Ages that it was outlawed as 'the devil's interval', although of course this tale could be completely untrue. (Still, it's a nice story to tell)" (McIVER, 2016: 87).

[45] Original: "Heavy metal's premier album opens with the head-banging anthem 'Black Sabbath' [...]. Being the opening track, it was society's introduction to the new genre. The seeds of metal as we now know it were sown with one of the most simple, yet elemental riffs of all time: a single tritone [...] Because of its harsh and unwelcoming sound, it earned the nickname '*diabolus in musica*', or 'the devil in music', in medieval times – the perfect thing, then, to utilize in a band

> Eles o chamavam de movimento do diabo, ou diabo na música, e não era permitido escrever música que tivesse esse movimento, a quinta diminuta. A quinta diminuta é uma grande parte da música do Black Sabbath; na verdade, a canção *Black Sabbath* tem essa quinta diminuta, e muitos de nossos [Metallica] *riffs* e nossas progressões de acordes são baseadas nessa quinta diminuta. Eu gosto dessa coisa sombria, dessas coisas sombrias e assustadoras, e isso [a quinta diminuta] é tão maligno e sombrio que é um dos principais ingredientes do nosso som (KIRK HAMMETT, 2012: n.p., tradução nossa)[46].

Seja a Besta, o herói da contracultura ou o Lúcifer poeta, o trítono é um dos "ingredientes", um dos signos sonoros estáveis para a representação do diabo na música heavy metal. Nessa música, tal estabilidade semântica incentiva diversos autores a tratar o trítono, em seu uso confrontador a convenções da funcionalidade harmônica, como material musical privilegiado na distinção do heavy metal frente a outras manifestações musicais.

Considerações finais

> Se um mito é ou não objetivamente verdadeiro não tem importância para aqueles que acreditam. Um mito é testado em relação às necessidades emocionais dos vivos, não aos eventos objetivos do passado (PATTISON,1987: vi, tradução nossa)[47].

Neste texto, vimos que, em sua leitura sobre *O Paraíso Perdido*, Prozack (2009) retoma a compreensão dos poetas românticos de que "Satã é o anti-herói que rejeita as regras do Paraíso de modo a descobrir a vida por si mesmo". Leitura que sublinha um profundo desejo de liberdade e oposição a regras, instituições e autoridades compreendidas, então, como falhas e injustas. Vimos também o entendimento de Granholm (2011: 515-516) sobre a não necessidade de crença nas divindades citadas nas letras das canções de heavy metal. Divindades que podem ser investigadas, então, a partir dos significados e imaginários que evocam.

Essa não necessidade de crença repercute em canções e declarações do heavy metal. Resumindo o que vimos, pode-se citar aquilo que os versos da canção *Cult*, lançada pelo Slayer em 2006, assumem: "Opressão é a lei divina / Em Deus eu desacredito [...] Cuidado com o culto da pureza / Infecciosa imbecilidade / Eu fiz minha escolha/ 666!"[48]. Ou então, em prosa, pode-se reler

hell-bent on a dark, lamenting sound [...] This tritone sound became so ubiquitous in heavy metal that it has since gained an inextricable association with the genre. Forty-six years after the release of Black Sabbath, bands in every imaginable subgenre of metal [...] still continue to capitalize on this dark, brooding sound" (CLASSICAL RADIO BOSTON, 2016: n. p.).

[46] Original: "They called it the movement of the devil, or devil in music, and you weren't allowed to write music that had that movement in, that flatted fifth. The flatted fifth is a big part of Black Sabbath's music, in fact, the song *Black Sabbath* has that flatted fifth, and a lot of our riffs and our chord progressions are based on that flatted fifth. I like that dark stuff, that dark spooky stuff, and that is so evil and so dark that it is one of the main ingredients of our sound" (KIRK HAMETT, 2012: n. p.).

[47] Original: "Whether a myth is objectively true is of no importance to its believers. A myth is tested against the emotional needs of the living, not the objective events of the past" (PATTISON,1987: vi).

[48] Original: "Oppression is the Holy Law / In God I distrust [...] Beware the cult of purity / Infectious imbecility / I've made my choice / 666!".

uma passagem de uma entrevista de 1987, republicada em Witter (2013: n.p.), em que o falecido guitarrista do Slayer, Jeff Hanneman, ao ser questionado sobre a devoção a Satã, responde que os integrantes do Slayer não são satanistas, ressalvando que, por meio dessa crença, o sujeito "pode ser cooptado como em qualquer outra religião. O que estamos atacando, de forma indireta, são os vigaristas da TV cristã".

Portanto, uma via para compreender as memórias que, no heavy metal, se associam ao ser o diabo ou fazer o papel do diabo – papel que tem um tremendo apelo no mundo real, como diz LaBuzetta (2018: 34) –, é reconhecer a fabricação da imagem de um sujeito insatisfeito. Um sujeito que se opõe a uma força muito maior que si, aparentemente intransponível, mas que não permite que a assimetria de poder abale sua heroica coragem nem que cale seu grito de contestação, a exemplo dos grandes personagens de outrora, fictícios ou não. Com o auxílio de Frith (1981: 257), foi possível notar que, também no heavy metal, é o engajamento que faz a produção musical ultrapassar o aspecto do entretenimento esvaziado, a simples renovação da força de trabalho em um hedonismo aliviador. É o engajamento que permite a condição de uso racional do lazer. À vista disso, torna-se possível interpretar que ser do partido do diabo é estar na contramão do sistema, da injustiça e da sujeição, é tratar a figura de Satanás de forma não teísta, mas como um potente símbolo que baliza a criação discursiva de um grupo social – grupo que articula seus enunciados, sobretudo, a partir da música e comentários e opiniões sobre essa música.

A crítica à tradição que se justifica apenas por sua antiga reputação, e não pelo constante reexame de sua validade ou invalidade, é outra questão saliente tanto nos discursos do heavy metal quanto nos discursos de Satanás e dos rebeldes anjos caídos de *O Paraíso Perdido*; crítica que, em versos, John Milton (1985: 27) formula: "Aquele que reina no céu, como monarca, esteve até agora, sentado, em segurança, no seu trono, sustentado por antiga reputação, consentimento ou hábito".

Entretanto, como vimos, o heroico Anjo Caído não é a única espécie de menção ao diabo, que pode ser descrito, dentre muitas maneiras, em sua forma bestial e aterrorizadora ou através do reimaginar de uma persona estereotipada da criação cancional. Sonoramente, uma das coisas que essas diferentes menções ao diabo parecem ter em comum é a utilização do trítono como signo sonoro-representativo, de modo que o próprio intervalo passa a ser compreendido como elemento de distinção do heavy metal frente a outros gêneros musicais e subgêneros de rock.

Sobre essa associação entre os intervalos de três tons e o diabo, algumas ponderações adicionais podem ser úteis ao debate. Uma delas é sobre a constante menção à proibição do trítono na música sacra da Idade Média. Na tratadística medieval, a suposta proibição era expressa pela frase *mi contra fa*, formulação devedora ao sistema de hexacordes atribuído a Guido d'Arezzo (992-1050)[49]. Nesse sistema, ainda que o trítono possa ser descrito com as sílabas *mi* e *fa*, a formulação *mi contra fa* diz respeito ao uso regrado de todas as dissonâncias que hoje podemos chamar de aumentadas e diminutas, e não estritamente àquelas formadas pelo intervalo de três tons. Outro aspecto, apontado por autores como Berger e Smith, diz respeito ao fato de que, na teoria medieval, a expressão *mi contra fa* não é acompanhada pela menção ao diabo. Berger (2004: 71) nota, por meio de análise de tratados musicais e partituras do medievo, que o trítono não era ofensivo ou proibido desde que fosse articulado dentro de certas regras, ou seja, desde que fosse adequadamente preparado e resolvido. Berger comenta

[49] Sobre o sistema de hexacordes, cf. Kempster (1999) e Routley (1985).

diferentes casos no repertório medieval mostrando que trítonos eram utilizados em favor da realização da arte do contraponto e argumenta que as ressalvas feitas pelos teóricos tratariam do uso regrado do intervalo, e não de sua taxativa ausência ou proibição. Smith (1979: 63) observa que a busca pela expressão *diabolus in musica* em tratados medievais revela algo que poderia ser descrito, por um leitor contemporâneo, como falta de imaginação romântica e de gosto, pois esse leitor só encontraria a incompleta frase *mi contra fa*. Isso porque a associação entre trítono e diabo é posterior à Idade Média, e a esperada demonologia está ausente na tratadística medieval.

Ou seja, foi mais tarde que o *mi contra fa* foi reduzido ao trítono, ganhando a diabólica extensão: *mi contra fa est diabolus in musica*. Dentre os teóricos que, já no chamado período Barroco, reproduzem esse satânico bordão estão autores germânicos como Johannes Nucius, Andreas Werckmeister e Johann Gottfried Walther, que, à guisa de ilustração, podem ser mencionados aqui. Em uma passagem do *Musices Poeticae Sive de Compositione Cantus* (1613: n. p.), Nucius emprega, agora em alemão, o *mi contra fa ist der teufell in der musica* de forma a enfatizar a necessidade de que os intervalos perfeitos permaneçam perfeitos, ou seja, intervalos de uníssono, quarta, quinta e oitava não devem ser aumentados ou diminuídos. Por sua vez, Werckmeister recorreu ao *mi contra fa est diabolus in musica* em, ao menos, três tratados: *Cibrum Musica* (1700: 34-35), *Harmonologia Musica* (1702: 6) e *Musicalische Paradoxal-Discourse* (2016 [1707]: 76). Nesses tratados, o bordão é utilizado para se referir ao uso, em desacordo com as convenções da arte, de todas as dissonâncias, e não só ao uso do trítono. Para Werckmeister, a constante repetição do mal uso, isso é, do uso em desacordo com as convenções, confundiria as coisas rudes e as coisas belas. Conforme Benevolo (2007: 94), Walther, na obra *Praecepta der Musicalischen Composition*, publicada em 1708, utiliza o bordão para se referir às "relações não-harmônicas", ou seja: todos os intervalos aumentados e diminutos pronunciados com as sílabas *mi* e *fa*, e não só o reservado trítono, são *diabolus in musica*.

No versado *Gradus ad Parnassum*, de Johann Joseph Fux, publicado em Viena em 1725, encontramos o bordão se referindo ao trítono, agora associado ao diabo:

> Não duvido que com muita frequência você já escutou aquele ditado proverbial "*mi contra fa* é o diabo em música", coisa que você fez ao avançar da sexta nota (*fá*) até a sétima (*mi*) mediante um salto de quarta aumentada ou trítono, que não é permitido no contraponto por ser difícil de cantar e soar mal (FUX, 2010: 76, tradução nossa)[50].

O trecho se refere a um exercício de contraponto escrito pelo aprendiz Joseph e corrigido pelo mestre Aloys. Na correção, Aloys, seguindo o sistema de hexacordes, se refere ao salto melódico de trítono com a sílaba *fa* (utilizada para pronunciar a nota Fá) e a sílaba *mi* (utilizada para pronunciar a nota Si). À primeira vista, reitera-se a proibição desse intervalo no contraponto. Entretanto, na leitura atenta ao *Gradus* como um todo, nota-se que, novamente, o que é desencorajado não é o trítono por si mesmo, e sim o uso desse intervalo em desacordo com determinadas convenções de arte e técnica. A associação com o diabo, na fala de Fux, parece emergir como uma estratégia de ênfase pedagógica: não faça isso! Ênfase que, no campo político, lembra aquela estratégia presente no mundo inglês experienciado por Milton, quando, em meio

[50] Original: "No dudo que con mucha frecuencia habrás escuchado aquel dicho proverbial, que '*mi contra fa* es el diablo en la música', cosa que tú has hecho al avanzar desde la sexta nota (*fa*) a la séptima (*mi*) mediante un salto de cuarta mayor o trítono, que no está permitido utilizar en contrapunto al ser difícil de cantar y sonar mal" (FUX, 2010: 76).

aos embates, se diminuía a oposição ao associá-la ao diabo e suas práticas. O *diabolus in musica* seria, então, o não quisto, o que está à margem e ameaça as formas compreendidas como legítimas e verdadeiras, seja para a manutenção de um campo social ou para a conservação de um ideal de composição musical. Ênfase que, por fim, aproximou o moderno uso do trítono, integrado a uma nova maneira de compor e ver o mundo, ao Anjo Caído: aquele que se contrapõe à ordem, à justiça e à verdade, aquele que desafia Deus.

Se o *diabolus in musica* denota o erro, o marginal, o moderno e a rebeldia, entende-se a assimilação marcante que o heavy metal faz dessa memória, equiparando-a ao trítono, intervalo que se destaca nesse repertório desafiando expectativas e convenções. Esteban sublinha que um dos aspectos românticos que sobrevivem no imaginário da juventude contemporânea é a centralidade do mito:

> A fantasia é puro instinto, um impulso espontâneo que, sendo assim, é autêntico e, como a autenticidade é a condição de algo que se tem por verdadeiro, portanto todo mito é verdadeiro, transformando, por meio desse procedimento silogístico – e, para alguns, sofístico – a realidade ou matéria que o mito representa em uma racionalidade alternativa e consistente; no fim, os mitos não são verdadeiros nem falsos (ESTEBAN, 2009: 68, tradução nossa)[51].

Se admitida a premissa de que os dados dispostos ao pesquisador não são mais do que as construções de seus informantes, é possível compreender que as conotações entre trítono e diabo no heavy metal não são enfraquecidas pela falta de respaldo nas partituras e tratados musicais medievais, documentos que formam a ruína de um paraíso perdido para a contemporaneidade. A ficção amplamente difundida que concerne ao trítono o título de *diabolus in musica* é operante na comunidade de heavy metal. Baliza sentidos, sentimentos e interpretações do material musical sem a necessidade de objetividade documental. A proibição do trítono durante a Idade Média pode até ser completamente falsa, não importa: o *diabolus in musica* é uma história instigante a ser contada, recontada e simbolicamente explorada pelos articuladores do discurso heavy metal em diferentes instâncias – discurso que legitima formações identitárias dos sujeitos que buscam, pelo partido do diabo, o campeão da agência individual, o fim da sujeição.

Referências

BENEVOLO, Caio. Tríade e falsa relação como centro e margem da tonalidade. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 89-100, 2007.

BERGER, Karol. *Musica ficta:* Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BETTER to reign in hell. Intérprete: Cradle of Filth. Compositor: Dani Filth. *In*: DAMNATION and a day. Intérprete: Cradle of Filth. East Sussex: Sony Music, 2003.

[51] Original: "La fantasía es puro instinto, un impulso espontáneo que por ser tal, es auténtico, y como la autenticidad es la condición de algo que se tiene por verdadero, por lo tanto, todo mito es verdadero, transformando mediante este proceder silogístico —y para algunos sofístico— la realidad o materia que representa el mito, en una racionalidad alternativa y consistente; al fin y al cabo, los mitos no son ni verdaderos ni falsos" (ESTEBAN, 2009: 68).

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1981.

BLACK Sabbath. Intérprete: Black Sabbath. Compositor: Tony Iommi, Ozzy Osbourne, William Ward e Geezer Butler. *In*: BLACK Sabbath. Intérprete: Black Sabbath. Londres: Vertigo, 1970.

CAREY, John. Milton's Satan. *In*: DANIELSON, Dennis (org.). *The Cambridge Companion to Milton*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 131-145.

CHRISTE, Ian. Heavy metal*:* a história completa. São Paulo: Arx, 2010.

CLASSICAL RADIO BOSTON. *Gustav Holst:* Heavy metal Pioneer? [*S.l.*: *s.n.*], 2016. Disponível em: https://www.classicalwcrb.org/post/gustav-holst-heavy-metal-pioneer#stream/0. Acesso em: 2 mar. 2021.

COPE, Andrew L. *Black Sabbath and the rise of* heavy metal *music*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESTEBAN, Jairo Hernando Gómez. El romanticismo como mito fundacional de lo joven. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Manizales, v. 7, n. 1, p. 59-81, 2009.

FRITH, Simon. *Sound effects*: youth, leisure, and the politcs of rock'n'roll. Nova Iorque: Pantheon, 1981.

FROESE, Brain. "Is It the End, My Friend?" Black Sabbath's Apocalypse of Horror. *In*: IRWIN, William (org.). *Black Sabbath and philosophy*: Mastering reality. Malden: John Wiley & Sons, 2013. p. 29-36.

FUNARI, Marcelo Hime. Existir onde não há: o herói fáustico nos "rodamunhos" de loucura do sertão. *FronteiraZ*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, São Paulo, n. 25, p. 126-141, 2020.

FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum:* Introducción, traducción y notas de José F. Ortega. Trad. José F. Ortega. Granada: Universidad de Granada: Universidad de Murcia, 2010.

GRANHOLM, Kennet. "Sons of Northern Darkness": Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music. *Numen*, Leiden, v. 58, n. 4, p. 514-544, 2011.

HARRELL, Jack. The poetics of destruction: Death metal, rock. *Popular Music & Society*, [*S.l.*], v. 18, n. 1, p. 91-103, 1994.

HARRISON, Leigh Michael. Factory music: How the industrial geography and working-class environment of post-war Birmingham fostered the birth of heavy metal. *Journal of Social History*, Oxford, v. 44, n. 1, p. 145-158, 2010.

INFANTE, Miguel Salmerón. Satán negro y Lucifer blanco: el diablo en el blues. *Herejía y belleza*: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico, Madrid, n. 3, p. 129-140, 2015.

JOHNSON, John J. Christian themes in the heavy metal music of Black Sabbath? *Implicit religion*, Sheffield, v. 17, n. 3, p. 321-335, 2014.

JUCHNIEWICZ, Jay; SILVERMAN, Michael J. The influences of progression type and distortion on the perception of terminal power chords. *Psychology of Music*, Nova York, v. 41, n. 1, p. 119-130, 2013.

KAITER, Edith; SANDIUC, Corina. Milton's Satan: hero or anti-hero? *In:* INTERNATIONAL CONFERENCE OF SCIENTIFIC PAPERS "SCIENTIFIC RESEARCH AND EDUCATION IN THE AIR FORCE", 13. Brasov, 2011. Airtec, p. 452-457.

KEMPSTER, William Geoffrey. *Chromatic alteration in the missa L'homme Armé of Pierre de la Rue:* A Case Study in Performance Practice. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música, University of Alberta, Alberta, 1999.

KERRANG. *Judas Priest's Rob Halford has started work on a solo blues album*. [*S.l.*: *s.n.*], 2020. Disponível em: https://www.kerrang.com/the-news/judas-priests-rob-halford-started-work-on-a-solo-blues-album/. Acesso em: 14 abr. 2021.

KHALIL, Lucas Martins Gama. *A voz "demoníaca" encenada:* uma análise do discurso do death metal. São Paulo: Paco, 2018.

KIRK HAMMETT: talks about Satanic music, Horror films, Metallica, parenting, & blowing up his toys. [*S.l.*: *s. n.*], 2012. 1 vídeo (13:33 min). Publicado pelo canal Levi Coltrane. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-A520vLp4CM&list=PLdJe88HhU5oYhVupFfuKbH0pcmxmzKb5p&index=2&t=103s&ab_channel=LeviColtrane. Acesso em: 11 out. 2021.

LABUZETTA, Evan. Empathy for the devil: the origins of Mick Jagger's devil in John Milton's London. *In*: ROVIRA, James (org.). *Rock and Romanticism*: Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2018. p. 27-44.

LIMNIOS, Michael. *Lemmy Kilmister:* The blues is the music that fired up rock'n'roll. [*S.l.*: s*.n.*], 2012. Disponível em: http://blues.gr/profiles/blogs/q-a-with-lemmy-kilmister-of-motorhead-about-the-blues. Acesso em: 14 mar. 2021.

MCIVER, Joel. *The complete history of Black Sabbath:* what evil lurks. Nova Iorque: Race Point, 2016.

METAL: a Headbanger's Journey. Direção: Sam Dunn; Scot McFayden; Jessica Joy Wise. Produtor: Sam Dunn; Scot McFayden; Sam Feldman. Toronto: Banger Films, 2005.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*: Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Pirámide, 2000.

MILTON, John. *O paraíso perdido*. Trad. Conceição Garcia Sotto Maior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito:* a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1973.

MUGGIATI, Roberto. *Rock*: do sonho ao pesadelo. Porto Alegre: L & PM Editores, 1984.

MYERS, Benjamin. *The theology of freedom in Paradise Lost*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Escola de humanidades, James Cook University, Queensland, 2004.

NAFI', Jamal Subhi Ismail. Milton's Portrayal of Satan in Paradise Lost and the Notion of Heroism. *International Journal of Literature and Arts*, Nova York, v. 3, n. 3, p. 22-28. 2015.

N.I.B. Intérprete: Black Sabbath. Compositor: Tony Iommi, Ozzy Osbourne, William Ward e Geezer Butler. *In*: BLACK Sabbath. Intérprete: Black Sabbath. Londres: Vertigo, 1970.

NUCIUS, Johannes. *Musices Poeticae Sive de Compositione Cantus*. [*S. l.*] Nysa, 1613.

PARADISE Lost. Intérprete: Paradise Lost. Compositor: Nick Holmes e Gregor Mackintosh. *In*: LOST Paradise. Intérprete: Paradise Lost. Dewsbury: Peaceville Records, 1990.

PATTISON, Robert. *The triumph of vulgarity:* rock music in the mirror of romanticism. Oxford: Oxford University Press on Demand, 1987.

PHILLIPS, William; COGAN, Brian. *Encyclopedia of* heavy metal *music*. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2009.

PROZAK, Vijay. *What is* Heavy metal*?* [*S.l.*: *s.n.*], 2009. Disponível em: http://www.deathmetal.org/article/what-is-heavy-metal/. Acesso em: 12 dez. 2019.

PROZAK, S. R. Heavy metal *FAQ:* Introduction to Metal Music and Culture. [*S.l.*: *s.n.*], 2012. Disponível em: heavy_metal_faq_book_format.pdf (deathmetal.org). Acesso em: 12 dez. 2019.

REVELATION: Divus Pennae Ex Tragoedia. Intérprete. Intérprete: Symphony x. Compositor: Russell Allen e Michael Romeo. *In*: PARADISE Lost. Intérprete: Symphony x. Cleves: Inside Out Music, 2007.

ROUTLEY, Nicholas. A practical guide to musica ficta. *Early Music*, Oxford, v. 13, n. 1, p. 59-72, 1985.

ROVIRA, James. Introduction: Theorizing Rock/Historicizing Romanticism. *In*: ROVIRA, James (ed.). *Rock and Romanticism:* Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2018. p. 27-44.

SANTINO, Jack. The Spirit of American Music: "Nobody Ever Told Me It Was the Blues". *Journal of American Culture*, Wiley, v. 4, p. 20-26, 1982.

SCHMIDT, Róbi J. Nas Trilhas do Rock. *Espaço Plural*, Marechal Cândido Rondon, v. 5, n. 11, p. 14-15, 2004.

SMITH, Joseph F. Some aspects of the tritone and the semitritone in the Speculum Musicae: the non-emergence of the diabolus in musica. *Journal of Musicological Research*, [*S.l.*], v. 3, n. 1-2, p. 63-74, 1979.

STEADMAN, John M. The idea of Satan as the hero of "Paradise Lost". *Proceedings of the American Philosophical Society*, Filadélfia, v. 120, n. 4, p. 253-294, 1976.

TAGG, Philip. *Music's Meanings:* a 21st-century musicology for non-musos. Nova York: Mass Media Music Scholars Press, 2012.

THE ANTICHRIST. Intérprete: Slayer. Compositor: Jeff Hanneman e Kerry King. *In*: SHOW no mercy. Intérprete: Slayer. Los Angeles: Metal Blade Records, 1983.

THE PROMISE of fever. Intérprete: Cradle of Filth. Compositor: Dani Filth. *In*: DAMNATION and a day. Intérprete: Cradle of Filth. East Sussex: Sony Music, 2003.

TVRTKOVIĆ, Mak. *Satan as the hero of Paradise Lost*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de filosofia, University of Zagreb, Zagrebe, 2019.

WALL, Mick. *Black Sabbath:* a biografia. Trad. Marcelo Barbão. São Paulo: Globo Livros, 2014.

WALSER, Robert*. Running with the devil*: power, gender and madness in heavy metal music. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.

WEBSTER, Anth. FEATURE: The Used – Paradise Lost, A Poem By John Milton (Dir. Brian Cox). *Clipped.TV*, 27 Feb. 2020. Disponível em: https://clipped.tv/feature-the-used-paradise-lost-a-poem-by-john-milton-dir-brian-cox/. Acesso em: 16 fev. 2021.

WERCKMEISTER, Andreas. *Cribum Musicum oder Musicalisches Sieb*. Leipzig: Calvius, 1700.

WERCKMEISTER, Andreas. *Harmonologia musica oder Kurtze Anleitung zur musicalischen Composition*. Frankfurt: Calvisius, 1702.

WERCKMEISTER, Andreas. *Musicalische Paradoxal-Discourse (1707). The original german treatise with a parallel english translation and commentary*. Trad. Casey Mongoven. California: Mongoven, 2016.

WITTER, Simon. Slayer: "We read a lot from the Satanic bible": a classic interview from the vaults. *The Guardian*, 8 May 2013. Disponível em: https://www.theguardian.com/music/2013/may/08/rocks-backpages-slayer-interview-1987. Acesso em: 26 fev. 2020.

Matheus Rocha Grain: Licenciado em Música pela UNESPAR, Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2015), Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2018). Doutorando em Música no PPGMUS da UDESC com financiamento do Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação (PROMOP) da UDESC. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6231-3593. E-mail: matheus_rocha541@hotmail.com.

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas: Professor nos cursos de graduação e pós-graduação em música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Sua atuação docente, pesquisas e publicações se desenvolvem nos campos da teoria e análise musical. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa "A teoria anda só? Questões de história e reexame analítico em repertório tonal". ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0215-616X. E-mail: sergio.freitas@udesc.br.