



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ADRIANO ALVES FIORE

**CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA DO GROTESCO EM  
IMAGENS DO HARD ROCK E HEAVY METAL**

---

Londrina  
2011

ADRIANO ALVES FIORE

**CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA DO GROTESCO EM  
IMAGENS DO HARD ROCK E HEAVY METAL**

Dissertação apresentada à ao Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Luiz Contani

Londrina  
2011

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

F518c Fiore, Adriano Alves.

Carnavalização bakhtiniana do grotesco em imagens do Hard Rock e Heavy metal / Adriano Alves Fiore. – Londrina, 2011.  
137f. : il.

Orientador: Miguel Luiz Contani.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2011.

Inclui bibliografia.

1. Linguagem visual – Teses. 2. Carnavalização do grotesco – Teses. 3. Hard Rock – Teses. 4. Heavy Metal – Teses. I. Contani, Miguel Luiz. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316 77-78

**Adriano Alves Fiore**

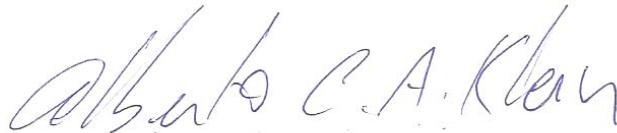
**Carnavalização bakhtiniana do grotesco em imagens do Hard Rock e Heavy Metal**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**COMISSÃO EXAMINADORA**



**Prof. Dr. Miguel Luiz Contani (Orientador)**  
Universidade Estadual de Londrina



**Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein**  
Universidade Estadual de Londrina



**Prof. Dr. Jose Amalio de Branco Pinheiro**  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo



Estátua de Crono, o Tempo, velando uma sepultura na cidade de Berlim.

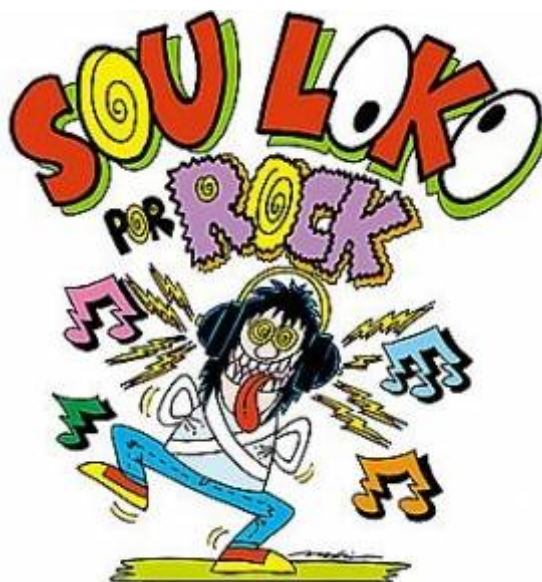
**Disponível em:** [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

Acesso em: dezembro de 2010

*Às chamas inevitáveis - que tudo sempre devoram - hei de (querendo ou não) prestar honra, e aos ignóbeis e aleivosos vermes - que talvez tenham a chance de promover um banquete carnavalesco a expensas minhas - apenas lamento não permanecer vivo para soltar grandes gargalhadas ao desferir-lhes belas pauladas no lombo com um bastão, igual aquele de Diógenes O Cínico.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos inigualáveis pais Cilene Alves Fiori e Marco Antonio Fiori, ao tio grande incentivador Oscar Alves, e a todos os que me são caros: Dr. José da Luz Ribeiro Ruivo da Silva, Dr. Miguel Luiz Contani, Sra. Zuleika Rocio do Rosário Contani, Dr. Norval Baitello Junior, Dr. Alberto Carlos Augusto Klein, Dra. Dirce Vasconcellos Lopes, Dr. Paulo César Boni, Sr. Celio dos Santos Costa, Dra. Florentina das Neves Souza, Sra. Nelma Nogueira, Dr. Renato Nogueira Perez Ávila, Dra. Esther Gomes de Oliveira, Dra. Edina Regina Pugas Panichi, Dr. Isaac Antonio Camargo, Dr. Rozinaldo Antonio Miani, Ms. Ayoub Hanna Ayoub, Dra. Sylvia Ewel Lenz, Dr. José Miguel Arias Neto, Dra. Raimunda de Brito Batista, Dra. Ana Heloísa Molina, Dr. Cristiano Gustavo Biazso Simon, Dr. Jozimar Paes de Almeida, Dr. Gabriel Giannattasio, Luis Claudio Trindade, Marcio Baraldi, Voltaire, Nietzsche, Flusser e Bakhtin.



Disponível em: [www.marciobaraldi.com.br](http://www.marciobaraldi.com.br)  
Acesso em: dezembro de 2010

*Só os espíritos fúteis não  
julgam pelas aparências. O  
verdadeiro mistério do Mundo  
é o visível, e não o invisível.*  
Oscar Wilde

FIGURE, Adriano Alves. **Carnavalização bakhtiniana do grotesco em imagens do Hard Rock e Heavy Metal**. 2011. 137 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

## RESUMO

A linguagem do Rock é essencialmente paródica, alegórica, carnavalesca e imagética. Uma tipologia de conteúdo de imagens é obtida por meio do conceito de carnavalização enunciado por Mikhail Bakhtin e, com ela, este trabalho analisa o emprego e a significação de figuras do campo do grotesco, das deformidades físicas e das monstruosidades na linguagem visual do universo do Hard Rock e Heavy Metal. São também avaliadas a presença e a função da figura da caveira e do diabo acompanhadas da representação respectivamente da morte e do inferno como fatores ilustrativos. O corpo teórico é ampliado com as contribuições de Vilém Flusser e de Junito de Souza Brandão. O estigma rebelde do Hard Rock e do Heavy Metal multiplica-se e revigora sua influência com a popularização crescente desses gêneros musicais - que vêm sendo efusivamente retratados por meio de vigoroso apelo imagético - como consequência de os responsáveis pelo marketing das bandas invocarem, sempre mais, o auxílio visual nas figuras que contêm alusões à quebra de regra e de busca pela liberdade. Obtém-se uma condição de leitura de imagens por meio de elementos como o riso, a visão grotesca do corpo humano e a gestualidade obscena.

**Palavras-chave:** Linguagem Visual. Carnavalização do Grotesco. Leitura de Imagens. Hard Rock. Heavy Metal. Bakhtin.

FIORE, Adriano Alves. **Bakhtinian carnivalization on grotesque images from Hard Rock e Heavy Metal**. 2011. 137 f. Dissertation. (Master's Degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

### **ABSTRACT**

The language of Rock has the nature of parody, allegory, carnival and imagery. A typology of image content is obtained through the concept of carnivalization as stated by Mikhail Bakhtin, and by means of it, this text analyses the use and significance of pictures containing grotesque, physical deformities, monsterized types in the visual language of Hard Rock and Heavy Metal worlds. The presence and function of the skull and demon are included and appraised in their connection respectively to death and hell as illustrative factors. The theoretical fundamentals are enhanced with the contributions from Vilém Flusser and Junito de Souza Brandão. The stigma of the rebel behavior from Hard Rock and Heavy Metal spreads and reinforces their influence with the steady popularization of these musical genders – which have been enthusiastically portrayed through vigorous imagery appeals – as a consequence of the bands' marketing staffs always sustaining, in visual support, linkages to rule breach and search for liberty. Image reading is empowered through elements such as laugh, grotesque view of the human body and obscene gestures.

**Keywords:** Visual Language. Carnivalization of the Grotesque. Image Reading. Hard Rock. Heavy Metal. Bakhtin.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b>	– Filme <i>O sonho já era?</i> .....	17
<b>Figura 2</b>	– Capa do disco <i>Blood of the Nations</i> (Accept).....	17
<b>Figura 3</b>	– Logotipo da banda londrinense Subtera .....	17
<b>Figura 4</b>	– Capa do disco <i>Born Again</i> (Black Sabbath) .....	21
<b>Figura 5</b>	– Capa do disco <i>Kings of Beer</i> (Tankard).....	27
<b>Figura 6</b>	– Capa do disco <i>Sr. Sucesso</i> (Velhas Virgens).....	27
<b>Figura 7</b>	– Capa do disco <i>B-Day</i> (Tankard) .....	27
<b>Figura 8</b>	– <i>O Juízo Final</i> de Lucas van Leyden .....	33
<b>Figura 9</b>	– Capa do disco <i>Abominog</i> (Uriah Heep).....	33
<b>Figura 10</b>	– <i>O Orco</i> , escultura do século XVI .....	33
<b>Figura 11</b>	– Capa interna do disco <i>As ugly as they wanna be</i> (Ugly Kid Joe).....	37
<b>Figura 12</b>	– Capa do disco <i>America's least wanted</i> (Ugly Kid Joe).....	40
<b>Figura 13</b>	– Capa de trás do disco <i>America's least wanted</i> .....	40
<b>Figura 14</b>	– Capa do disco <i>Who's Next</i> (the Who).....	41
<b>Figura 15</b>	– Capa do disco <i>I was made for loving you</i> (KISS).....	45
<b>Figura 16</b>	– Músicos do KISS doando sangue para confecção de tinta vermelha .....	47
<b>Figura 17</b>	– Capa da revista em HQ do KISS .....	47
<b>Figura 18</b>	– Vista aérea do festival alemão Wacken Open Air de 2007 .....	48
<b>Figura 19</b>	– Show da banda Destruction no W.O.A. de 2007.....	48
<b>Figura 20</b>	– Cena comum do W.O.A. festival.....	49
<b>Figura 21</b>	– Cena comum do W.O.A. ....	49
<b>Figura 22</b>	– Cena comum do W.O.A. ....	49
<b>Figura 23</b>	– Cena comum do W.O.A. ....	49
<b>Figura 24</b>	– O logotipo do W.O.A. em chamas.....	51
<b>Figura 25</b>	– Capa do disco <i>Christ Illusion</i> (Slayer) .....	53
<b>Figura 26</b>	– Capa da revista <i>Burrn!</i> com a banda Slipknot.....	53
<b>Figura 27</b>	– Capa do disco <i>Accident of Birth</i> (Bruce Dickinson).....	57
<b>Figura 28</b>	– Capa do disco <i>Accident of Birth</i> .....	57
<b>Figura 29</b>	– Capa do disco <i>Accident of Birth</i> .....	57
<b>Figura 30</b>	– Capa do disco <i>Accident of Birth</i> .....	57
<b>Figura 31</b>	– Representação clássica do Arlequim .....	59

<b>Figura 32</b> –	O vocalista Bruce Dickinson da banda Iron Maiden.....	59
<b>Figura 33</b> –	Capa do disco <i>First Big Picnic</i> (Laidlaw) .....	62
<b>Figura 34</b> –	Capa de trás do disco <i>First Big Picnic</i> .....	62
<b>Figura 35</b> –	Encarte do disco <i>Voodoo Lounge</i> (the Rolling Stones).....	66
<b>Figura 36</b> –	Encarte do disco <i>Piece of Mind</i> (Iron Maiden) .....	66
<b>Figura 37</b> –	O baterista Phil “Animal” Taylor do grupo Motörhead .....	72
<b>Figura 38</b> –	O Quasímodo da Disney.....	72
<b>Figura 39</b> –	O arlequim Clopin da Disney .....	72
<b>Figura 40</b> –	O beijo no traseiro .....	77
<b>Figura 41</b> –	Capa do disco <i>Metal Up Your Ass</i> (Metallica) .....	77
<b>Figura 42</b> –	Cena de <i>mooning</i> .....	77
<b>Figura 43</b> –	O <i>the tongue and lip design</i> .....	78
<b>Figura 44</b> –	Pintura de B. Passerotti do século XV.....	78
<b>Figura 45</b> –	Capa do disco <i>Highway to Hell</i> (AC/DC).....	78
<b>Figura 46</b> –	O logotipo dos Stones com preservativo .....	79
<b>Figura 47</b> –	Capa do disco <i>Some enchanted evening</i> (Blue Öyster Cult).....	81
<b>Figura 48</b> –	Capa do disco <i>See you in Hell</i> (Grim Reaper).....	81
<b>Figura 49</b> –	Capa do disco <i>Dance of Death</i> (Iron Maiden).....	81
<b>Figura 50</b> –	<i>A Ronda de Sabá</i> de L. Boulanger.....	85
<b>Figura 51</b> –	Exemplo de “circle dance” .....	85
<b>Figura 52</b> –	Capa do disco <i>To Hell and Back</i> (Sinergy) .....	86
<b>Figura 53</b> –	<i>To Hell and Back</i> em versão Lego .....	86
<b>Figura 54</b> –	O grupo Immortal .....	90
<b>Figura 55</b> –	Capa do disco <i>The Headless Children</i> (WASP).....	96
<b>Figura 56</b> –	Gravura de Doré para <i>A Divina Comédia</i> .....	96
<b>Figura 57</b> –	O tríptico <i>A Carroça de Feno</i> de Bosh.....	98
<b>Figura 58</b> –	O tríptico <i>O Jardim das Delícias</i> de Bosh.....	98
<b>Figura 59</b> –	O tríptico <i>O Júízo Final</i> de Bosh.....	98
<b>Figura 60</b> –	Capa do disco <i>Hell Awaits</i> (Slayer).....	99
<b>Figura 61</b> –	Capa do disco <i>Reign in Blood</i> (Slayer).....	99
<b>Figura 62</b> –	Capa do disco <i>South of Heaven</i> (Slayer) .....	99
<b>Figura 63</b> –	Pacto entre Mefistófeles e Fausto.....	103
<b>Figura 64</b> –	Capa do disco <i>Don’t break the Oath</i> (Mercyful Fate).....	103
<b>Figura 65</b> –	Capa do disco <i>Overkill</i> (Motörhead) .....	103

<b>Figura 66</b> –	Vaso etrusco com a representação de Charun .....	112
<b>Figura 67</b> –	Mosaico bizantino com Jesus Cristo .....	112
<b>Figura 68</b> –	Escultura de Pã .....	112
<b>Figura 69</b> –	O <i>Moisés</i> de Michelangelo .....	112
<b>Figura 70</b> –	Capa do disco <i>A little ain't enough</i> (D. Lee Roth) .....	112
<b>Figura 71</b> –	Logotipo da banda the Grateful Dead.....	117
<b>Figura 72</b> –	Capa do disco <i>Eternal Dark</i> (Picture) .....	117
<b>Figura 73</b> –	Capa do disco <i>To the Metal</i> (Gamma Ray). .....	117
<b>Figura 74</b> –	O tênis modelo “Metallica” da All-Star. ....	118
<b>Figura 75</b> –	Capa do disco <i>World Painted Blood</i> (Slayer).....	119
<b>Figura 76</b> –	O “diabo” do <i>Codex Gigas</i> .....	125
<b>Figura 77</b> –	Capa do disco <i>Defenders of the Faith</i> (Judas Priest).....	125
<b>Figura 78</b> –	Capa do disco <i>Jugulator</i> (Judas Priest) .....	125

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.1	DA GÊNESE DO HARD ROCK E DO HEAVY METAL .....	15
<b>2</b>	<b>DA CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA</b> .....	24
2.1	DO RISO .....	28
2.2	O VOCABULÁRIO DA PRAÇA PÚBLICA .....	40
2.3	AS FORMAS E IMAGENS DA FESTA POPULAR.....	43
2.4	O BANQUETE .....	62
<b>3</b>	<b>A IMAGEM GROTESCA DO CORPO E O BAIXO MATERIAL E CORPORAL</b> .....	68
3.1	OSCULUM INFAME, MOONING, KISS MY ASS E O THE TONGUE AND LIP DESIGN .....	74
<b>4</b>	<b>DA MORTE</b> .....	80
4.1	DO BÁRATRO, OU DO PÉLAGO, OU DO INFERNO .....	86
<b>5</b>	<b>DO DIABO, SUA CONSTITUIÇÃO E DOS SEUS ATAVIOS E ADEREÇOS.</b> .....	100
5.1	SIMBOLOGIA E MANIPULAÇÃO.....	122
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	127
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	131

## 1 INTRODUÇÃO

A questão que direciona este estudo tem origem na seguinte busca de razões: Por que o mundo que abrange o Hard Rock e, sobretudo, o Heavy Metal, faz uso em larga escala de figuras e imagens consideradas hostis, abusivas, infestas, agressivas e/ou provocantes na ilustração de seus produtos e na apresentação visual de seus grupos pertencentes a esses dois gêneros musicais do chamado Rock Pesado? A resposta mais simplificada provém do pressuposto de que tal fenômeno encontra vínculo na tendência de os estilos do Rock Pesado suscitarem fascínio, quebra de regra, provocação, vitalidade e rejuvenescimento, assim como na pretensão de gerar uma ideia de imortalidade e de uma liberdade absoluta (autêntica e honesta), isto é, de descompromisso com a seriedade oficial, contradição, contrariedade, convergência, divergência – atração e repulsa. Para dar conta de compreender melhor esse propósito nos materiais visuais de ambos os movimentos, cabe uma pergunta mais esclarecedora: “O que está contido nas imagens?” Esta será a busca explicativa deste trabalho. A carnavalização de Bakhtin fornece os recursos.

A linguagem do Heavy Metal e do Hard Rock tem a natureza carregada de humor, ironia e sarcasmo. A sua ascendência é irrefutavelmente “subversiva”, transgressora e contestadora por excelência. Apresenta o riso em toda a sua plenitude e formas. Utiliza-se dele para enfrentar e se opor às adversidades da vida e do destino, ridiculizando os infortúnios e as desgraças do mundo. Cria um universo próprio, uma realidade especial dentro das sociedades já constituídas e organizadas. Por outro lado, em oposição, o mesmo Heavy Metal se torna sombrio, melancólico e trágico alternando muitas vezes, entre os estados de alegre, louco e bufão. Ele procura vencer o medo predominante em todas as relações (e hierarquizações) sociais como também exprime, de maneira simbólica, a agressividade que caracteriza a coexistência entre os seres humanos, e alivia as tensões físicas e psicológicas provocadas pela absurdidade que se atribui à vida. A música é uma das primordiais manifestações da cultura – tão importante que o filósofo Arthur Schopenhauer (1788–1860), confere-lhe o fastígio no mundo das artes, ao atribuir-lhe a majestosa alcunha de “coração de todas as coisas”, acreditando que ela pode exprimir a vontade em sua essência a fim de servir o homem como um meio de libertação.

Representações demoníacas ou de aspecto horripilante tornam-se visões carregadas de sentimentos opostos (ou ambivalentes): o antigo e o novo, o que nasce e o que morre, o baixo e o alto, cada par isoladamente (ou em conjunto) funcionando como verdadeiros porta-vozes de opiniões não-oficiais em todo o tempo dispostos a confrontar a

ordem geral estabelecida, onde quer que ela se faça presente. A rebeldia do Hard Rock e do Heavy Metal é rica de elementos inerentes ao grotesco, e sempre fomenta transformações, mudanças e metamorfoses importantes. Compreender a carnavalização bakhtiniana é compreender esse processo, daí sua importância metodológica neste estudo. As formas atribuídas às imagens da caveira, do diabo, do símbolo da morte, dos cornos e de tantas outras reproduções são essencialmente paródicas, alegóricas e carnavalescas, encontrando-se inseridas no material visual de incontáveis grupos do Rock Pesado. Os responsáveis pela imagem e propaganda (produtores, empresários, ilustradores, desenhistas, a gente do *marketing*) dessas bandas e/ou artistas encontram-se sempre empenhados na criação de representações capazes de despertar interesse de todas as pessoas tanto no aspecto positivo como no negativo. Ao atingir esse propósito, os lucros gerados pelo comércio de produtos vão surgir naturalmente.

A fundamentação teórica adotada neste estudo é proveniente das formulações do semiótico e pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895–1975) por meio do conceito de carnavalização, por ele criado e desenvolvido a partir da obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* e também discutido em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Em uma segunda ordem de relevância, tem-se a obra intitulada *A História do Diabo*, do filósofo da Comunicação, Vilém Flusser (1920–1991), cujo conteúdo complementa o anterior e fornece meios de ampliar o alcance explicativo, pelo fato de explorar o intelecto humano em direção à suprema sabedoria, abordando a luta - engendrada pela vontade autoconsciente - entre os dois principais valores sociais e religiosos: o bem e o mal. Recorre-se ainda, com o intuito de um fulcro de inestimável valor científico, à consagrada obra *Mitologia Grega* (em três volumes) do especialista brasileiro em Letras Clássicas e Literatura Greco-Latina: Junito de Souza Brandão (1924-1995). Como procedimento de análise, apresenta-se e ilustra-se, em cada capítulo, de início a abordagem teórica e, logo em seguida, a leitura das imagens pontuando suas características por meio da tipificação permitida pelo conjunto da formulação conceitual que as precede.

O Rock é o gênero musical mais difundido no Mundo e, há mais de 50 anos, assiste-se à sua crescente influência no comportamento das pessoas, não levando em conta raça, nível social, inclinação política, religião ou sexo. Tão profuso quanto esse universo sonoro é o corpo de imagens e significações a ele associado, a ponto de tornar quase inalcançável o vasto rol de possibilidades de estudo e análise para as ciências da Comunicação e da Linguagem -, em particular o da Comunicação Visual em seu regime de competência para a leitura de imagens. Os seguintes objetivos são aqui ambicionados.

Objetivo geral:

Capacitar à leitura de imagens nas diversas manifestações socioculturais dentro (e fora) do mundo do Rock Pesado, determinando a função da quebra-pelo-riso, da representação simbólica do grotesco, das figuras da morte e da caveira, das incontáveis manifestações icônicas da figura do diabo, tudo a resultar em um reforço ou elemento persuasivo para o sucesso mercadológico e comercial do Hard Rock e do Heavy Metal.

Como objetivos específicos destacam-se:

- Identificar os elementos da carnavalização bakhtiniana presentes nas figuras e imagens utilizadas na feitura das capas de LPs (*long plays* ou discos de vinil), de CDs (*compact discs*), de DVDs (*digital video discs*), de revistas especializadas e de outros produtos comercializáveis (camisetas, tênis, pôsteres) de algumas bandas do Hard Rock e Heavy Metal.
- Descrever, nas peças examinadas, as ocorrências pertinentes à teoria da carnavalização como procedimento de leitura das imagens, nelas identificando a significação trazida por elementos tais como o riso, a visão grotesca do corpo humano com o que dela faz parte como o “baixo” material e corporal e a gestualidade obscena; a representação do diabo e dos seus adereços e atavios, e as figuras simbólicas da morte e da caveira.
- Expor os elementos carnavalizadores em sua capacidade de revelar e generalizar a respeito dos componentes de rebeldia, progresso, quebra de regra, fascínio, imortalidade, liberdade, verdade, mentira, ilusão, justiça, fúria, ira, dentre outros, amplamente insinuados – aqui contando também com o auxílio da fundamentação filosófica de Flusser e dos esclarecimentos “psicomitológicos” de Brandão.

## 1.1 DA GÊNESE DO HARD ROCK E DO HEAVY METAL

*Rock and Roll é Rock and Roll. Ninguém vai derrubar esse som. Se conseguirem, quero ouvir!*<sup>1</sup>

Reza a lenda que a expressão Rock and Roll havia sido largamente empregada pelas comunidades afro-americanas para designar dança, festas e/ou qualquer tipo de bolinagem, culminando com a significância de coito. Dentre os seus incontáveis antepassados (e/ou parentes) durante o século XIX e a primeira metade do XX, convém destacar: o american southern traditional folk, o acoustic/rural blues, o swing jazz e o gospel music.

Como se vê, o termo Rock and Roll tem sua progênie oriunda de gíria, e desde o princípio já se imbuí de elementos que se podem dizer carnavalizadores. No decênio de 1950, há o predomínio do estilo de vocalizar (derivante do rhythm and blues): *doo wop*, ou *street-corner music*, ou *group vocal harmony* entre os conjuntos do chamado primitivo Rock and Roll. “Originalmente, a harmonia que suporta os ‘lead vocals’ é derivada de frases simples, como ‘doo wop’; e tais grupos consistem, em regra, de um tenor ou barítono no comando, auxiliado por um segundo tenor, barítono e baixo” (HARDY, 1976, v.2, p.113).<sup>2</sup>

*Doo wop*, fenômeno que remonta aos decênios de 1930 e 40 e procede das aglomeradas urbes norte-americanas de Chicago, Los Angeles, Newark, New York e Philadelphia. Quatro ou cinco rapazes reúnem-se, combinam a vocalização apelatória e emocionada do gospel com o efusivo balanço do *rhythm and blues*, postam na dianteira um cantor principal (normalmente um tenor), criam sons (sílabas extravagantes e sem sentido, imitando instrumentos musicais, que não têm dinheiro para adquiri-los), ensaiam e correm para as esquinas de quarteirão, rezando pelo aparecimento de algum “caçador-de-talentos”. *Doo wop* são duas palavras que servem para expressar comicidade, graça, sarcasmo e ironia com apelos sentimentais e humorísticos, que vão contribuir à larga para a formação do caráter do Rock and Roll, significando boa parte do seu léxico. São muitos também os grupos de vocais formados exclusivamente por mulheres. Delas (e deles), são gerados os célebres “grunhidos melódicos” da época, como por exemplo: “bop-bop”, “dip-dip”, “bomp-a-bomp-dooby doo”, “dooby-dooby-doo”, “yip-yip-yip-yip-yip-yip-yip-yip”, “wah-wah-shoop-

<sup>1</sup> Asseveração de Jerry Lee Lewis, multiacclamado pianista e vocalista do: Rock and Roll, traditional country e honky tonk. Oriundo de Ferriday, California-USA. Já na década de 50 faz jus ao apelido de “The Killer”, destruindo e colocando fogo em seu piano após algumas apresentações.

<sup>2</sup> Tradução realizada pelo autor deste trabalho.

shoop”, e este que Elvis Presley soube tão bem encarnar “a-wop-bop-a-loo-lop-a-lop-bam-boo – tutti frutti, over rootie...”

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, milhares de soldados-combatentes e outros tantos (que cobrem a retaguarda, geralmente, em número cinco vezes maior) de ajudantes retornam para seus lares e nações de origem. O fenômeno atinge diversos países, destacando-se os Estados Unidos. A geração que se enquadra no espaço de tempo entre 1946 até 1964 costuma ser denominada: “baby boomers generation”. Durante essa fase - em que se inclui a década de 50 em sua totalidade -, os numerosos jovens adolescentes vão exercer uma pressão social sem precedentes, e o estilo de música predileto da nova geração é o Rock and Roll. A indústria cinematográfica já se beneficia dos filmes coloridos; a televisão ainda continua em preto-e-branco até a metade da década vindoura (de 60). Os “baby boomers” pertencem à linhagem que dispõe de aparelhos de tevê e de rádio em suas residências, suportes (e/ou meios) estes que lhes impõem modas e estilos de vida. A comunicação de massa provoca-lhes atitudes e, até, formas de falar distintas (gírias). O Rock and Roll, graças ao avanço tecnológico da mídia, espalha-se rapidamente pelos EUA e pelo Mundo. O estouro midiático do Rock and Roll desponta no momento exato em que a enorme população de jovens anseia por uma identidade própria e contestadora. O novo ritmo “alucinante” se contrapõe ao tradicionalismo marcante da música clássica e de outros gêneros musicais preferidos pela geração de seus pais e avós. O primeiro grande astro do Rock é Bill Haley e o primeiro símbolo, Elvis Presley.

Os anos 1960 surgem como a época dos inúmeros movimentos populares de contestação política e social, sobretudo nos dois países de maior influência midiática: os Estados Unidos e a Inglaterra; do primeiro surge o Rock and Roll, mas é no segundo se forja o Heavy Metal. Ambos, no entanto, dão origem ao Hard Rock, que atua como uma espécie de intermediário. Nesse período, as guitarras e os aparelhos de amplificação de som têm um fantástico desenvolvimento. A indústria fonográfica começa a prestar mais atenção no imenso público juvenil roqueiro, levando-o a sério. O papel das emissoras de televisão e, principalmente, as de rádio é fundamental -, aliás, é o que se verifica até nos dias atuais. É o tempo da geração *hippie* (figura 1) e dos protestos contra a Guerra do Vietnã (1959-1975), da estreia dos grandes festivais *open air* - ou ao ar livre - do Rock (Monterey Pop, Woodstock, Ilha de Wight, Atlanta International Pop); os do jazz já existiam. É a era dos Beatles e toda a mudança sociocultural implantada. Entre 1967 e 1969, a carreira associativa de “os quatro garotos de Liverpool” definha-se gradualmente até que culmina na situação de desânimo (generalizado) resumida na expressão: “o sonho acabou”.

**Figura 1** – Capa do filme: *O Sonho já era?* (em inglês, *Rude Awakening*)



**Fonte:** Orion Pictures, USA, 1989, em VHS

**Figura 2** – Capa do disco: *Blood of the Nations* (Nuclear Blast, 2010)



**Fonte:** Disponível em: <[www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com)>. Acesso em: jan. 2011

**Figura 3** – Logotipo da banda londrinense do Heavy /Grindcore/Death Metal: Subtera



**Fonte:** Disponível em : <[www.myspace.com/subtera](http://www.myspace.com/subtera)>. Acesso em: jan. 2011

Na foto de *O Sonho já era?* (figura 1) encontram-se os dois símbolos mais conhecidos da contracultura *hippie*: o “sinal do V da vitória” (the *V hand signal*, figura 2) e o “símbolo da paz” (the *peace symbol*, figura 3), este desenvolvido por Gerald Holtom, em 1958, para uma campanha de desarmamento nuclear. Obviamente que os alemães do grupo do Heavy Metal: Accept (figura 2) e os brasileiros do Subtera (figura 3) utilizam-se dessas imagens com a intenção de ridicularizá-las - de forma artística e muito criativa – expondo um produto final repleto de desesperada ambivalência.

A sonoridade do Rock (como também dos seus dois principais estilos definidores: o blues e o country) torna-se cada vez mais forte (devido ao progresso da eletrônica) e embrutecida, muito como resultado da *violência visual* construída e propagada pela grande mídia. Informações de toda espécie de estupidez praticada pelos governos contra a natureza e contra a própria raça humana - de maneira tão indiscriminada quanto irracional - apenas contribuem para que os jovens e os adolescentes das novas gerações fossem se convertendo em pessoas “menos sensíveis”, “duras”, mergulhadas em total desesperança. O mesmo ocorre com o Rock desse período, gênero musical tradicionalmente rebelde e “revolucionário” (questionador). Assiste-se aí ao prelúdio do gênero Hard Rock.

A década de 70 é o tempo do “Rock Teatral”, dos shows impregnados de pirotecnia, expediente levado ao extremo pelos nova-iorquinos do KISS (1971). Eles já

havam compreendido que podiam se transformar em símbolos graças a um cuidadoso plano de construção de imagens.<sup>3</sup> Cada membro assume uma aparência (abstração): o baixista Gene Simmons, a representação do homem-morcego; o vocalista e guitarrista Paul Stanley do homem-estrela; o guitarrista Ace Frehley do homem-espacial; e o baterista Peter Criss do homem-gato. “Em meados de janeiro de 1973, já tinham decidido que usariam maquiagem e que a imagem do grupo seria sombria, emocionante e maior que a vida” (FEAF; SHARP, 2007, p.62).

Quanto à hierofania (aparição sagrada) do Heavy Metal – ou do termo que o designa – no mundo dos mortais, muitas são as histórias e os mitos envolvidos. Há quem afirma que o nome é utilizado, pela primeira vez, no livro *Naked Lunch* (*Almoço Nu* de 1959), quando o escritor norte-americano William Burroughs (pertencente à geração *underground*: Beat da década de 50) tece elogios a uma canção jazzística. Outros dizem que a expressão serve para demonstrar a rispidez e a crueza da música *You Really Got Me* (sucesso absoluto no Reino Unido, como nº 1, e nos EUA, nº 10, em 1964) dos ingleses do The Kinks. As performances excessivamente agressivas dos The Animals, o The Who e o Grand Funk Railroad alimentam a opinião de alguns experts ao considerá-las bandas “metaleiras”. Outros ainda atribuem a popularização do vocábulo como referência a um gênero musical à frase: “trovão metal pesado”, inserida nos versos da composição *Born to Be Wild* (1967 ou 1968) do grupo canadense Steppenwolf, e mundialmente difundida através do filme *Easy Rider* (em português, *Sem Destino*. EUA: BBS/Columbia Pictures, 1969).

I like smoke and lightning  
Heavy metal thunder  
Racing with the wind  
And the feeling that I'm under.

O fim da busca pela fórmula mágica definidora do mais alto grau do Rock Pesado vem dos “quatro rapazes de Birmingham” que formam o grupo Black Sabbath. Eles entram no estúdio de gravação e saem de lá como se deixassem o Monte Sinai (ou Monte Horebe), finalmente, trazendo a “Tábua dos Mandamentos (ou da Lei) do Perfeito Heavy

---

<sup>3</sup> No Brasil, o grupo dos Secos & Molhados (incluindo Ney Matogrosso) faz estrondoso sucesso por volta de 1973, utilizando carregada maquiagem e atrevido figurino em suas apresentações, e se antecipa a eles, ao KISS e ao Alice Cooper, um visionário, músico e ator inglês, denominado: ‘Screamin Lord Sutch. A partir de 1958, ele causara sensação nas incautas plateias com o emprego de elementos fúnebres e macabros no palco durante os seus shows; por sua vez, Sutch é, um pouco antes (1956), precedido por Screamin’ Jay Hawkins e logo (cerca de 1967) sucedido por Arthur Brown. O movimento Glam Rock (com Marc Bolan, David Bowie, Gary Glitter, Elton John), dos anos 1960, encontra aí a sua inspiração.

Metal”. Isso na forma de seu álbum, em vinil, de estreia intitulado: *Black Sabbath* (UK: Vertigo Records, 1970). Em toda a parte da estrutura harmônica e melódica dos primeiros trabalhos do grupo está clara a afluência de elementos do Rock Progressivo e do *Psychedelic Rock*, mas a inclusão excessiva dos chamados *power chords*<sup>4</sup> superdistorcidos e amplificados é que vai caracterizar o novo estilo. Desencanta-se então a linha mestra da sonoridade daquilo que se configura “som metálico”. O guitarrista Tony Iommi abaixa a afinação para que o tom se torne mais tenebroso, o vocalista Ozzy Osbourne fala sobre uma temática lúgubre, farta de elementos discriminados (autênticos tabus) como: sabá, bruxaria, suicídio esquizofrenia e outras espécies de psicose. Logo, nos EUA, no começo dos anos 1970, o som do Black Sabbath é tachado de “Heavy Metal”, ou seja: “de algo ruim conforme um monte de metal pesado batendo em vez de música” (DVD: *Heavy Metal: Louder Than Life*. EUA/Brasil: Focus Music, 2006). E o termo se perpetua até hoje com um simbolismo sem-par dentro da História dos Gêneros da Música.

Nas décadas de 70 e 80, portanto, os países mais poderosos e industrializados – principalmente os EUA e a Grã-Bretanha – ainda sofrem com a tempestuosa contestação em suas instituições sociais e econômicas. O seio familiar também enfrenta problemas sérios de relacionamento entre pais e filhos ou entre casais. Muitas entidades governamentais e privadas procuram (- até nos dias de hoje é assim!) causas e culpados para que sofram execrações de âmbito disciplinador e “exemplar”. Uma trindade profana e amaldiçoada é largamente difundida: “Sexo, Drogas e Rock and Roll”. Os jovens se rebelam e buscam algo que os torne fortes – poderosos, importantes –; identificam-se facilmente, e em demasia, com um novo tipo, especial, do Rock Pesado: o Heavy Metal. (FRIEDLANDER, 2002, p.382-383).

Heavy Metal é o filho bastardo do Rock and Roll. Durante anos, críticos tentaram ignorar a sua existência, como pais esforçaram-se a proibir suas crianças de ouvi-lo. Apesar de tudo, o Heavy Metal despontou no começo da década de 70 e se tornou, sem sombra de dúvida, na forma de Rock and Roll de maior sucesso comercial. Nos últimos 25 anos, o Heavy Metal tem estado fora e dentro da moda, adaptando-se aos tempos, mas sempre chegando perto das “paradas de sucesso” de um jeito ou de outro. (ERLEWINE, 1997, p.1131).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> O *power chord* também é conhecido como *5 chord* ou *5th* (em português: “acorde de quinta”), por exemplo: D5, E5, G5. A essência na construção do *power chord* é a união da nota principal (a tônica) com a sua quinta correspondente. A tradicional convenção de ensino musical considera as tríades maiores ou menores o alicerce de toda a formação harmônica, e alguns teóricos rejeitam o *power chord* porque nele não se incluem as terças maiores ou menores. (DENYER, 1994, p.156, Tradução realizada pelo autor deste trabalho).

<sup>5</sup> Tradução realizada pelo autor deste trabalho.

Atualmente, o Heavy Metal – qual um verdadeiro camaleão cibernético -, é o primaz de todos os gêneros musicais no tocante à geração de novos estilos, que ainda encanta multidões de jovens (e veteranos) e que ainda disputa os primeiros lugares de vendas de discos e outros produtos mercadológicos em todos os continentes. O mundo acadêmico sente que já é hora de tomá-lo a sério. Importantes Instituições de Ensino Superior situadas em diversos países oferecem cursos relacionados à pesquisa, à teoria e à prática do Rock, como é o caso da Universidade do Oregon, do King's College (Wilkes-Barre, Pennsylvania), da Universidade do Missouri nos Estados Unidos e, na Alemanha, a Escola Superior de Música e Dança de Colônia (Hochschule für Musik Köln und Tanz). Encontram-se também, o Hard Rock e o Heavy Metal largamente difundidos em publicações escritas e/ou audiovisuais de todos os níveis e grandezas: livros, revistas, capas de discos (LPs, CDs e/ou DVDs), ensaios, dissertações, teses, *fanzines*, *blogs*, *sites*, documentários, filmes, videoclipes, enciclopédias, estampas de camisetas. Livros de nível científico vêm a lume, é o caso de *Metallica e a Filosofia* (IRWIN, 2008), um apanhado de artigos desenvolvidos por professores, mestres e doutores de universidades da Alemanha, Suíça, Estônia, Reino Unido, Bélgica e Estados Unidos que tratam da postura, das letras e da música do grupo Metallica a partir de conceitos filosóficos.

No Brasil, trabalhos acadêmicos sobre temas pertinentes aos gêneros musicais do Hard Rock e do Heavy Metal também estão sendo publicados, como por exemplo, o trabalho de dissertação para obtenção do título de mestre em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC (Universidade Federal do Ceará) de Abda de Souza Medeiros, sob o título de *Cosmologias do Rock em Fortaleza* (27 de junho de 2008); a monografia apresentada no Curso de Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará, de Lucas Gurgel do Amaral Carleial com a designação de *Hell Yeah! por uma filosofia do Rock e do Metal a partir do pensamento estético-musical de Nietzsche* (2009); e o artigo de Rodrigo Medina Zagni incluído na revista do LEDI (Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem na História da Universidade Estadual de Londrina-PR): *Domínios da Imagem* (ano2, n.4, maio 2009) sob o título *When two worlds collide: representações do real e monstrosidades fantásticas no conjunto simbólico das capas de álbuns e singles da banda Iron Maiden*. Recentemente, no ano de 2010, é lançado em livro o estudo acadêmico *Trevas sobre a Luz: o Underground do Heavy Metal Extremo no Brasil* (São Paulo-SP: Alameda Casa Editorial, 2010) de Leonardo Carbonieri Campoy, vencedor de melhor dissertação de mestrado no “Concurso ANPOCS de Obras Científicas e Teses Universitárias em Ciências Sociais – Edição 2009”.

**Figura 4** – Capa do disco *Born Again* (Warner, 1983), retratando de modo “demoníaco” o retorno da banda Black Sabbath à ativa após um hiato de 3 anos



**Fonte:** *HMLPs* (1985, p.19)

A ilustração de capa do disco *Born Again* (figura 4), elaborada por Steve Joule), na verdade, é resultado de uma mal-afortunada tentativa do artista a fim de provocar a desistência “natural” da encomenda feita por Tony Iommi (guitarrista e líder do Black Sabbath), pois estava envolvido com outros trabalhos importantes na época. Joule confessa que desenvolveu a arte-final de qualquer maneira após uma noite de bebedeira. Tem-se uma concepção visual chocante, levando em conta que, *mui* grotescamente, transmuda uma imagem de criança (de um choroso neném) em um recém-nascido Anticristo, conferindo-lhe garras, presas vampíricas, chifres e olhos reptilianos; a tudo isso ainda acrescentando uma estranhíssima combinação de cores: roxa, vermelha, preta, verde e amarela. Esse desenho recrudescer a ideia do autêntico camaleão cibernético atribuído ao Heavy Metal, que se renova constantemente no meio das novas tecnologias, utilizando-se sempre da representação excêntrica e aberrante do diabo, da caveira e do monstruoso. A capacidade de hibridação do Heavy Metal é tão extraordinária que, hoje em dia, é impossível enumerar a totalidade dos gêneros que dele procedem. Eis alguns, tais como: o Power Metal, o Death Metal, o Grindcore Metal, o Black Metal, o Doom Metal, o Gothic Metal, o Funk Metal, o Prog Metal, o A Capela Metal, o Nu Metal, o Glam Metal, o Melodic Death Metal, o Christian Metal, o Thrash Metal.

Esta dissertação é apresentada em cinco capítulos, incluindo a introdução e esta primeira parte (contextualizadora) acerca da origem do Hard Rock e do Heavy Metal.

No segundo capítulo, são discutidos os conceitos fundamentais da carnavalização bakhtiniana com ênfase na noção de riso e suas implicações, na capacidade de

promover algum tipo de quebra do formal e produzir consequências lúdicas, escárnio público, ridicularização, comicidade, espetáculo, divertimento. Mostra-se nas imagens analisadas neste capítulo, que o riso comporta três características marcantes: 1) o “universalismo cômico”, honorável adversário do tom sério emanado de órgãos do poder público laico ou religioso, que não se manifesta apenas nas patuscadas e comezainas, mas por meio de todas as formas de ritos e espetáculos carnavalescos: debates burlescos, dramas religiosos, epopeias animais, fábulas e bufonarias; 2) a “liberdade utópica”, que é propagada tanto em praças públicas como em banquetes festivos domésticos, onde, por um instante, há interrupção de todo o sistema oficial, com suas restrições e barreiras hierárquicas; e 3) a “verdade popular não-oficial do riso”, outra antagonista pertinaz – embora de duração e vitória efêmeras - da seriedade autoritária e oficializada que se associa à violência, às interdições e ao poder tirânico. Acrescenta-se, como respaldo, o sorriso flusseriano da ironia.

O terceiro capítulo prossegue a caracterização dos elementos carnalizadores ao discutir os exageros e hipérboles, sinais típicos do estilo grotesco cuja estética é o disforme. Mostra como a deformidade grotesca (e a sua eterna falta de conclusão) promove o progresso de uma fantástica liberdade artística pela mútua complementação entre o considerado ridículo e o sublime. A Teratologia (estudo das monstruosidades ou das anomalias físicas do corpo) é amplamente identificada com personagens carnalizados de ilustrações e fotografias do Heavy Metal, tornando vasto o objeto de análise sobre a mutilação ou o desmembramento de partes corporais humanas. Temas mórbidos, miasmáticos e necrobióticos costumam ser abordados e, não raro, a figura de Jesus Cristo se vê envolvida nesse contexto. Há também a inserção do baixo material e corporal, em que as regiões inferiores do corpo humano são utilizadas para significar “hierarquia às avessas”, “mundo ao contrário”, “negação positiva”, atingindo objetivos carnalizadores ou carnalizantes.

O quarto capítulo aborda os materiais com temáticas da morte e as simbologias a ela associadas, como as imagens da caveira, presentes em grande profusão nos materiais de bandas do Heavy Metal e Hard Rock. Embora classificada por Bakhtin como elemento de grotesco, a abordagem da morte recebe um espaço específico por seu conteúdo de significação e por sua presença frequente nos materiais analisados. Destacam-se ilustrações em que se projeta a sorridente expressão facial da Caveira, o riso do Anjo Mortífero (Anjo Negro ou do Mal) que desdenha o medo e a intimidação infundidos pelas religiões e organismos políticos. Junto ao riso, a temível e impiedosa gadanha (ou a enorme foice de cabo comprido) também cumpre a função de reforço. Na capa do CD da banda inglesa Iron Maiden: *Dance of Death* (EMI, 2003), assiste-se a uma invulgar simbiose de cena festiva de

Carnaval, repleta de grotescas criaturas mitológicas e híbridas com máscaras (ogro-anão, homem-porco, homem-bode, mulher-grifo cornuda) e de imagem da morte.

O quinto capítulo discute a figura do diabo, o lugar e o significado que contém na utilização visual de que é objeto. Um comércio de espetáculo carnalizado do inferno é formado, e esse universo se regenera e vence pela superação do medo. A crença na existência de um bátrio fogo - cheio de capetas com seus consagrados aprestos: enormes garfos e descomunais asas morcegas -, onde os pecadores e/ou infiéis são submetidos aos suplícios das chamas, compõe a imagem infernal que sempre constituiu um artefato excepcionalmente poderoso de propaganda religiosa, que, ironicamente, hoje em dia, também atende a diferentes interesses mercadológicos, contrários aos princípios sagrados.

## 2 DA CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA

Bakhtin destaca a importância do riso e do grotesco (e suas manifestações com monstros, gestualidade licenciosa, banquetes orgiásticos, palhaços de todos os tipos, deformidades físicas, dentre outras) na cultura cômica popular. Nota que o riso é a essência do Carnaval e se põe a estudá-lo profundamente. Cunha o termo carnavalização para sustentar as suas teorias de âmbito sociológico e filosófico na linguagem, vindo a se transformar em um dos grandes nomes mundiais da crítica literária e, talvez, no maior especialista em François Rabelais e Fiódor Dostoiévski. As obras destes autores inserem-se em uma atmosfera caótica e largamente humorada sempre propensa a funcionar ao revés de tudo aquilo que se classifica de lugar-comum –, daí sua afinidade com o que se apresenta no universo do Hard Rock e do Heavy Metal.

O Carnaval, possivelmente, deve a sua gênese mais substancial às longínquas Saturnais ou *Saturnalia* romanas, que são verdadeiros gáudios (folganças, brincadeiras, heortônimos) populares. As Saturnais ocorrem em honra de Saturno.<sup>6</sup> O tempo de duração dos festejos gradualmente passa de um para até cinco dias. Há abundância, igualdade e liberdade total. Tudo para. Reina a alegria, a orgia e as fantástiques mais absurdas. Quebra-se a hierarquização temporariamente; senhores e escravos podem trocar de lugar e aproveitar o momento para se insultarem mutuamente ou lançar em rosto os vícios, as torpezas e a crueldade.

Além das *Saturnalia*, as populações que vivem dentro das fronteiras do Império Romano comemoram diversas outras festas, tais como as Luperciais (consagradas ao deus Pã), período no qual os participantes fazem uso de uma espécie diferente de máscara feita de folhas de parreira; as Bacanais (dedicadas ao deus Baco, ou Dionísio), nestas, como nas Saturnais, não há discriminação quanto ao estado social ou hierárquico dos foliões; todos tomam parte adornando-se com rebentos de videira, e a alegria parecia não ter limite. Também se utiliza a máscara (aliás, o motivo de sua existência é muito importante e complexo, revelando, com clareza, a essência profunda do grotesco); as *Paganalia*, que têm por cenário as zonas rurais; e as *Compitalia*, que têm lugar nas encruzilhadas de Roma. Interessante notar que, no início longínquo, as primeiras festas realizam-se no meio rural, passando mais tarde para as áreas urbanas.

---

<sup>6</sup> Saturno (ou Crono) é o pai de Júpiter (ou Zeus), o mais importante e poderoso deus do panteão grego. Foi destronado pelo filho. A despeito disto, continua a servir como uma espécie de guardião da terra e das plantações em uma época maravilhosa em que reina a paz e a amizade.

As folganças populares existem muito antes do domínio universal dos romanos. No Egito Antigo, um grande número de panegíricos (discursos em louvor) anuais das grandes divindades e de dias de feriado inunda o calendário à mercê do Rio Nilo. As festas de Bubástis, conforme o historiador Heródoto (século V a.C.), arrastam uma multidão de aproximadamente 700 mil peregrinos, incluindo homens e mulheres, dispostos a rir, comer e beber sem constrangimento, e a “gozar a vida a valer”. Na Grécia Antiga, consoante Plutarco (filósofo grego, 46–126 d.C.), realizam-se as Agriônias em homenagem a Dioniso (Baco), na região da Beócia, repletas de atos e solenidades “selvagens e cruéis”. Na Babilônia, do século III a.C., acontecem as chamadas Saceias. Em qualquer canto do Planeta, onde há espaço para a constituição de uma sociedade e/ou comunidade, pode-se notar a presença de folguedos e celebrações, manifestações estas que podem ser explicadas na ideia geral de carnavalização bakhtiana, mas que não são condições indispensáveis àquilo que se denomina Carnaval.

O espírito da carnavalização, estudado por Bakhtin, pode se manifestar em qualquer época do ano e em qualquer lugar, aparecendo nas comemorações do final da Segunda Guerra Mundial na Europa ou na festa do Purim entre os judeus. Já o Carnaval é uma coisa diferente e se apresenta como uma festa com data determinada, que acontece em certos países e em determinadas cidades do Planeta, como no Recife, no Brasil, ou em Binche, na Bélgica, por exemplo. Em suma, no Carnaval existe carnavalização, mas nem toda carnavalização é um Carnaval. (FERREIRA, 2004, p.24).

Bakhtin (1999) imagina a cultura do povo como antípoda da cultura oficial representada pelo Estado e pela Igreja; como algo intrinsecamente ligado ao riso (ao humor, positivo ou não), ao grotesco, ao exagero (à hipérbole), ao vocabulário da praça pública (às injúrias, imprecações, juramentos, jargões de rua), por fim, a toda espécie de aberração. Dentre as várias hipóteses levantadas para explicar a origem da palavra Carnaval, encontra-se uma que se baseia na festa em honra de Ísis (deusa da castidade, esposa de Osíris e tida como a figura mais popular do panteão egípcio). Nela, a deusa é celebrada como rainha do mar. No mês de março de cada ano, arremessam-se às águas do Mediterrâneo um barco ou navio, conduzido por rodas, ricamente adornado, contendo uma grande quantidade de oferendas, como perfumes (SPALDING, 1973, p.295). A festa passa a se chamar *Navigium Isidis* (ou o Barco de Ísis) e, posteriormente, a presença de “barcos com rodas” em folganças europeias suscita a ideia de que o nome Carnaval deriva da denominação *Carrus Navalis*, cujo significado é “um carro em forma de navio”. (FERREIRA, 2004, p.19).

A conjectura mais plausível a respeito da formação do termo Carnaval, por ironia, é a que acusa a Igreja Católica Romana de proibir, aos fiéis, a fornicção e o consumo de carne durante um certo número de dias (mais exatamente quarenta, em memória à ocasião em que Jesus Cristo permanece no deserto, jejuando e sofrendo provações) – período que passa a ser intitulado: Quadragésima ou Quaresma. Conclui-se, portanto que a Quaresma ou “os dias nos quais se diz adeus à carne” (em italiano: *carne vale*) acaba provocando o surgimento de uma festa popular precedente chamada Carnaval, regada a esbórnias e comida à vontade. (FERREIRA, 2004, p.19).

Em todos os lugares do Mundo, veem-se festas próprias do povo, em que a hipérbole (o exagero), o descontrole e o desalinho (confusão) encontram-se presentes. Desde a Antiguidade, as folias populares, em verdade, não têm atingido um nível de “evolução” para se transformar no Carnaval de hoje. Todas elas são festejos diferentes, com lógicas próprias, unidas pelo fato de serem simplesmente folganças. Os ritos de excesso, inversão e deboches manifestos em todos esses eventos aproximam-se, mas não representam fases distintas de um mesmo heortônimo (festividade popular).

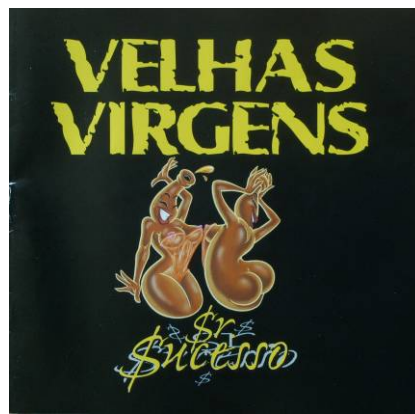
Só existe Carnaval após o estabelecimento, pela Igreja, de uma data fixa para a Quaresma, no século XI [...]. Durante o tempo do Carnaval, que antecedia os quarenta dias de penitências quaresmais, as camadas populares se esbaldavam do jeito que podiam, cometendo toda espécie de excessos para compensar os dias de carência que estavam para começar [...]. A elite, como sempre, tinha seus meios de burlar as imposições da Igreja, seja impondo seu poder sobre a autoridade religiosa, seja comprando o direito de cometer certos exageros durante os dias de penitência. Quer dizer, nos dias de Carnaval, o povo festejava a seu modo, dando assim a impressão de que era ele que controlava a situação naquele período. Só aparentemente os dias de festas anteriores à Quaresma seriam um momento marcado pela inversão de poder. (FERREIRA, 2004, p.68).

**Figura 5** – Capa fotográfica do disco *Kings of Beer* (Germany: Century Media, 2000) dos alemães do Thrash Metal: Tankard



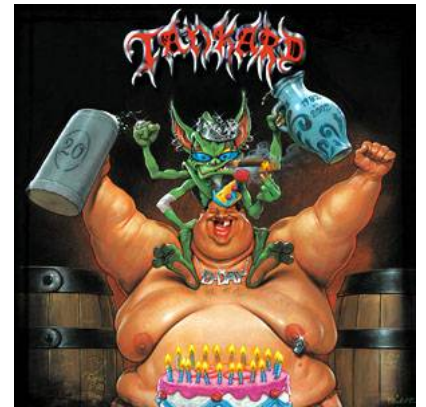
**Fonte:** Disponível em: <[www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com)>. Acesso em: dez. 2010

**Figura 6** – Capa do disco *Senhor Sucesso* da banda paulistana do Hard Rock: Velhas Virgens



**Fonte:** Brasil: Gabaju Records (1999)

**Figura 7** – Capa do disco *B-Day* (Germany: AFM, 2002) também do Tankard



**Fonte:** Disponível em: <[www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com)>. Acesso em: dez. 2010

As figuras 5, 6 e 7 participam do clima jucundo ou prazenteiro e familiar do Carnaval. Bakhtin (1999, p.138, 148-149) salienta que o discurso regurgitante (transbordante) de imagens de banquete e/ou de festa encontra-se intimamente ligado aos elementos do cômico popular. Os protagonistas (ou autores) dos espetáculos carnavalescos “convidam todos os seus ouvintes a beber em grandes copos o conteúdo do tonel” (figuras 5 e 7), onde “os amantes da boa vida e da alegria” veem-se cercados de uma intimidade (familiaridade) não-oficial. A exclusividade dessas ocasiões ainda inclui o riso sem restrições da verdade alegre e a dança licenciosa, como a das “garrafinhas-mulatinhas” (figura 6).

A carestia que as autoridades religiosas impõem durante os 40 dias penitenciais precedentes ao domingo de Páscoa (que, de fato, corresponde a 46, pois se devem acrescentar seis domingos) diz respeito às relações sexuais e, principalmente, ao consumo de carne. Este “adeus à carne” não é nem um pouco bem acolhido pela massa que percorre o ano inteiro a suportar restrições e excessos de todos os tipos. Existem outras festas em que o povo pode servir-se de alguns instantes de distensão (afrouxamento, relaxação), mas a implementação de uma data especial (concedida e parcialmente oficializada) para que em “três dias de loucura” antes da Quaresma todos possam comer e beber a bel-prazer proporciona à Igreja uma auréola extremamente favorável e oportunista. O Carnaval já está

sacralizado na Europa Ocidental, e nesse tempo a sua estudada tolerância faz reforçar a autoridade dos governantes eclesiásticos sob o véu de uma angelical boa vontade.

## 2.1 DO RISO

*Nascera com o dom de saber rir e a ideia de que a humanidade é doída. E nisto se cifrava todo o seu patrimônio.*

(Rafael Sabatini em *Scaramouche*)<sup>7</sup>

É sabido (explicação simplória) que o riso dispõe de um sem-número de funções, e dentre estas, serve como caminho para aproximar as pessoas ou como meio para atenuar conflitos em situações graves. Tão importante na vida individual (ou social) do ser humano que muitos atribuem a sua criação ao próprio diabo; aquele que por ser extremamente antigo, de muita experiência e sabedoria, torna-se “o maior dentre todos os humoristas”. O riso é sempre um poderosíssimo contraveneno para atacar de frente os acidentes desfavoráveis da vida ou as energias negativas advindas do além e/ou do outro mundo.<sup>8</sup>

São três as características mais importantes do riso bakhtiniano: o universalismo cômico, a liberdade utópica e a verdade popular não-oficial. O universalismo cômico do riso é aquele que através de todos os modos ritualísticos e/ou de espetáculos carnalizadores confronta abertamente o tom sério emanado de órgãos do poder público leigo, laico ou religioso. A liberdade utópica do riso se estende tanto em lugares coletivos (ou praças públicas) como em festins domésticos ou reservados, onde, momentaneamente, encontra-se uma suspensão de todo o sistema oficial, com suas restrições e barreiras hierárquicas. Por fim, a verdade popular não-oficial do riso também vai de encontro à seriedade autoritária e oficializada que se amalgama com a violência, com as interdições e com o poder tirânico, inspirador do terror místico (ou divino) e do temor moral que atormenta as populações pobres, oprimindo e obscurecendo a consciência do homem. Essa verdade é diferente, é resultado de brilhos de consciência humana que se põem a enfrentar todos os tipos de medo e de intimidação impostos, tais como tabus, mandamentos, leis, castigos de além-

<sup>7</sup> Rafael Sabatini (1875–1950) é um escritor italiano de romances de aventura. *Scaramouche* (que trata da Revolução Francesa e da Commedia dell’arte) é sua obra-prima, e, juntamente, com *Captain Blood* e *The Black Swan* se acham imortalizadas pelo cinema.

<sup>8</sup> O Além ou *Mundo do Além* não se confunde com o *Outro Mundo*. O além é o domínio misterioso para onde se encaminham todos os homens após a morte. O outro mundo, que é diferente do além, é um *duplo de nosso mundo*. Do além, a não ser em circunstâncias especiais (reencarnação, Teseu, Orfeu, Eneias, Hércules...) ninguém sai. O outro mundo é o mundo dos deuses, seus habitantes são imortais. No além impera as trevas; no outro mundo, a luz. (BRANDÃO, 1997, p.313).

túmulo e do inferno. Os três tipos do riso bakhtiniano são complementados, neste estudo, pelo sorriso flusseriano da ironia.

Da mesma forma que a mente humana sofre com a coerção e com a violência cultural – visível e invisível – impostas pelo Estado e pelas instituições religiosas via regulamentos e convenções de ordem ética, política e social, os três tipos de riso bakhtiniano veem-se condenados a uma vida e vitória efêmeras, mas cumprem magistralmente o seu ofício de comunicação visual como parte da primeira mídia.<sup>9</sup>

Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período de festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não-oficial, sobre o Mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Re-nascimento. (BAKHTIN, 1999, p.78).

Flusser (2006, p.201) entende que todo o clima de absoluta calma e de alegria que a humanidade consegue alcançar - em algum improvável átimo de sua história - nada mais é do que o produto de uma esperançosa ilusão, de uma paz terrivelmente sinistra, racionalmente enfrentada por um “sorriso irônico”. Muito antes, na Antiga Grécia, o filósofo ateniense Sócrates (469-399 a.C.) procura demonstrar a natural estupidez do homem – e a sua conseqüente falta de aptidão – para resolver os seus problemas existencialistas. Seu método recebe a denominação de “ironia socrática”, consistindo “na forma de comunicação indireta frequentemente usada por ele (Sócrates) nos primeiros diálogos de Platão, principalmente para elogiar com insinceridade as capacidades dos seus interlocutores, revelando ao mesmo tempo a sua ignorância e incapacidades” (DICIONÁRIO DE FILOSOFIA DE CAMBRIDGE, 2006, p.520).

O clima da filosofia é a um tempo elevado e seco. É um clima triste e preguiçoso (se visto a partir da ira e da soberba, e também, quiçá, se visto a partir da fé e da ingenuidade), mas se visto de dentro, se visto pela mente autenticamente filosófica, é o clima da calma e do sorriso. Lá no cume da torre de marfim reina a paz e o “dégagement”, mas é uma paz um tanto sinistra a que reina nessas alturas. É o resultado da irrealidade total de todos os problemas da Filosofia. E o sorriso que ilumina a face da Filosofia é o sorriso da ironia, é resultado da convicção fundamental de que nenhum problema filosófico pode ser solucionado. Tudo não passa de jogo. É uma atividade tristemente lúdica a Filosofia. A modéstia e a resignação da Filosofia são poses que fazem parte do jogo triste. A mente aberta da

<sup>9</sup> “A primeira mídia, a rigor, é o corpo – e por isso chamamos o corpo, portanto, de mídia primária. [...] Existe um processo de comunicação extremamente complexo através dos sentidos de distância como a audição e a visão, e dos sentidos de proximidade como o olfato, paladar e tato.” (BAITELLO, 2005, p.31-32).

Filosofia é sinal de mente morta. A falta de preconceitos é sinal da falta de conceitos. (FLUSSER, 2006, p.201).

O caráter universal cômico mostra-se dirigido eminentemente contra o Estado e a Igreja. Os estratos superiores da sociedade, seus ritos e formalidades são ridicularizados sem peias pelo povo na ocasião dos espetáculos carnavalescos e nas paródias e/ou alegorias com eles relacionadas. Celebravam-se as Missas do Asno, por exemplo, nas quais o padre, no fim da cerimônia, à guisa de benção, zurra “hinham” três vezes e os fiéis, em vez de responder um amém, zurram outras três. O caráter do riso intensifica o seu elo com o baixo material e corporal. O drama satírico da Antiguidade é substituído pela cultura cômica medieval ou pelo drama da vida corporal; o coito, a alimentação, a bebida e as necessidades naturais são retratados e expostos em público. Nesse grande corpo popular da espécie, o nascimento e a morte não representam nem o início nem o término absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos.

Companheira inseparável do caráter cômico universal é a liberdade que, obviamente, encontra-se enclausurada nos limites dos dias festivos. A liberdade afigura-se efêmera, o que favorece a recrudescência de uma sensação fantástica de um realismo utópico das imagens geradas nesse ambiente peculiar. Durante as datas, e nos locais autorizados à realização dos regozijos populares, ocorre uma breve interrupção de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Àqueles indivíduos clérigos ou leigos que se situam na ordinária e média condição social, é permitido o afastamento dos trilhos preestabelecidos, e eles correspondem, participando intensa e ativamente nas festas.

A escritora inglesa J. K. Rowling, de um modo tão “infantil” quanto esclarecedor, expõe essa protegedora ideia da risada em um episódio de seu personagem Harry Potter no filme *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (WARNER BROS, 2004). Nele, o professor R. J. Lupin (da cátedra de “Defesa Contra as Artes das Trevas”) instrui jovens estudantes de magia a se protegerem dos papões ou monstros imaginários com que se faz medo às crianças.

- (Lupin) Alguém aqui se arrisca a adivinhar o que se encontra dentro desse espelho mágico?
- (Uma estudante) É um bicho-papão.
- (Lupin) Muito bom. Alguém pode dizer qual a aparência de um bicho-papão?
- (A mesma estudante) Ninguém sabe, e ninguém sabe quando ele vai aparecer. Bichos-papões são “transformistas”, assumindo a forma daquilo que a pessoa mais teme. Por isso são tão assustadores.

- (Lupin) Sim, isso mesmo. Por sorte, há um feitiço simples para repelir um bicho-papão. Vamos praticá-lo agora, deixando-o sair do espelho. Daí repitam comigo: *riddikulus*, e lhe apontem suas varinhas mágicas e o mudem naquilo que desejarem...
- [...] Essa é a parte mais fácil. Saibam que só o encantamento não é suficiente. O que realmente acaba com o bicho-papão é a “risada”. Precisam forçá-lo a assumir uma forma que vocês achem engraçada.

O ato ou efeito de rir também pode derivar de forças destrutivas; comenta Bakhtin (1999, p.33-34) que, no livro *Rondas Noturnas* de Bonawentura (pseudônimo de um autor desconhecido, talvez de Jean-Gaspard Wetzel), o mito da origem do riso é investigada por um guarda-noturno (a personagem central), que conclui que o riso foi trazido à Terra pelo Senhor das Trevas, aparecendo perante os homens com a máscara da alegria, desse modo sendo facilmente acolhido. No decorrer das eras, o diabo, percebendo a inclinação natural humana para o mal e a sua submissão existencial em face do acaso, altera o modo de ser de sua obra demoníaca, desfazendo-a de sua simulação jovial e ingênua. A partir de então, o riso começa a atuar sobre o Mundo e sobre as gentes com a crueldade da sátira. O narrador (o guarda-noturno), a todo custo, procura explicar o riso, chegando à seguinte conclusão: “Haverá no Mundo meio mais poderoso para opor-se às adversidades da vida e do destino! O inimigo mais poderoso fica horrorizado diante desta máscara satírica e a própria desgraça recua ante a mim, se me atrevo a ridicularizá-la!”

Umberto Eco <sup>10</sup> conspira com Rafael Sabatini a firme postura da natureza jocosa – sob o velame do sorriso - como o melhor antídoto contra a perversidade individual e/ou coletiva, tão triste e volumosamente manifesta em todos os homens de todas as culturas, de todas as raças, de todos os níveis sociais e em qualquer lugar (ou rincão) do Planeta. Segue a descrição de um de seus personagens no livro *O Nome da Rosa*.

Estava mergulhado nesses pensamentos, e Guilherme terminava de beber o seu leite, quando ouvimos nos cumprimentarem. Era Aymaro de Alexandria, que já conhecêramos no *scriptorium*, <sup>11</sup> e de quem me tocara a expressão do rosto, inspirada por um perpétuo riso de escárnio, como se não conseguisse nunca se convencer da fatuidade <sup>12</sup> de todos os seres humanos, e todavia não atribuísse grande importância a esta tragédia cósmica. (ECO, 1986, p.149-150).

<sup>10</sup> O mundialmente respeitado escritor, filósofo e semiótico italiano Umberto Eco tem em *O Nome Da Rosa* a sua obra literária mais popular, também eternizada no seio do povo através do cinema.

<sup>11</sup> Sala ou quarto, nos mosteiros, onde os monges copiam, ilustram e/ou escrevem os manuscritos.

<sup>12</sup> Ignorância, estultice.

No panteão das imagens grotescas do corpo, depois do ventre e do membro viril, é a boca que exerce o papel mais destacado, seguida de perto pelo traseiro. A boca é a principal abertura anatômica humana em que se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o Mundo; a língua se constitui no órgão auxiliar que a completa e caracteriza. (BAKHTIN, 1999, p.277). A origem latina etimológica da palavra: boca comporta o conceito de “orifício” (entrada e/ou saída), onde o duplo sentido da ambivalência encontra livre transcurso, por conseguinte a sua amplitude de campo simbólico é ilimitada. A boca é lugar de sexo, manducação, alactamento, defecação, vômito, xingamento. (ZUMTHOR, 2010, p.14).

O hieróglifo egípcio representando uma boca designa o poder criador. A boca para os upanishad remete à consciência integral; a Bíblia a associa ao fogo purificador ou destruidor. Os lábios se afastam para dar passagem à palavra do mesmo modo que se abriu o ovo primitivo, no começo da grande ruptura. A boca monstruosa emblematiza, nos fantasmas teratológicos da arte medieval e barroca, o horror de um corpo malvivido. (ZUMTHOR, 2010, p.14-15).

Para os antigos egípcios, a língua tem a significação de palavra, de verbo ou de potestade (poder, potência) criadora e, na compreensão do Antigo Testamento, associa-se com frequência à boca e ao fogo, constituindo-se uma sinestesia interessante, alusiva ao ofício de devoração (ou consumo) e de depuração. Inúmeras figuras mitológicas são representadas por animais e/ou entes fantásticos flamívomos (que soltam ou cospem fogo), tais como: dragões de tamanhos e cores variadas e a Quimera<sup>13</sup> (monstro da mitologia grega que respira fogo, tendo a cabeça de leão, o corpo de bode e a cauda de serpente). A boca serve de ponto de união entre dois mundos: o exterior e o interior.

Acredita-se que seja tão poderosa e suprema a força da língua (tanto em forma de palavra como de figuração gráfica) que, sob o seu poder, se encontram a vida e a morte dos seres humanos. Na tradição hebraica, por exemplo, a má língua – a calúnia – é tida como uma falta gravíssima; para se julgar um único caluniador são necessários vinte e três juízes! O conjunto da boca e língua “efetuam-se nos limites do corpo e do Mundo ou nas do

<sup>13</sup> “Quimera, em grego Khímaira, significa ‘cabritinha’. Quimera tem um simbolismo complexo de ‘criações imaginárias’, nascidas nas profundezas do inconsciente, configurando, possivelmente, desejos exasperados pela frustração, os quais acabam por transformar-se em fonte de sofrimentos. De outro lado, pode ser interpretada como uma deformação psíquica, caracterizada por imaginação fértil e incontrolada. A cauda corresponde à perversão espiritual da vaidade; o corpo à sexualidade caprichosa; a cabeça a uma tendência dominadora.” (BRANDÃO, v.1, 1997, p.244-245). Bakhtin chama o papel da Quimera de “quintessência do grotesco” porque é ubíquo na consciência (e na arte) medieval, provocando a coexistência do sério e do ridículo (BAKHTIN, 1999, p.83).

corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados”. (BAKHTIN, 1999, p.277).

O riso carnavalesco tem o seu substrato intimamente ligado às mais antigas formas de rituais em honra de deuses e/ou de elementos naturais que os representam. Ele está naturalmente imbuído de ambivalência e de profundidade simbólica, e é desvolto e ágil no tocante a qualquer espécie de transformação (ou ajustamento): “a leveza carnavalesca e a rapidez das mudanças”. Vê-se em perfeita harmonização com o riso ritual; e ambos se encontram em relação com os motivos da morte e do renascimento. Esses dois tipos de riso (o bakhtiniano e o ritual) reagem contra as crises do Universo e do homem. O riso fúnebre, por exemplo, expressa simultaneamente ridicularização, júbilo (alegria intensa) e respeito. (BAKHTIN, 1981, p.108-109).

**Figura 8** – Detalhe do tríptico de O Juízo Final de Lucas van Leyden (1494 –1533)



**Fonte:** Eco (2007, p.89)

**Figura 9** – Capa do disco Abominog do grupo Uriah Heep



**Fonte:** UK: Castle Communications, London (1982/1986)

**Figura 10** – O Orco, escultura, do séc.XVI, do Parque dos Monstros em Bomarzo (Itália)



**Fonte:** Eco (2007, p.323)

A figura 8 (de van Leyden) pode muito bem dar um juízo de cena em que a boca (o traço da face mais importante para o grotesco) escancarada tudo engole e devora, trazendo o novo através de troca ou favor pelo sacrifício humano. Como já foi dito, os antigos povos bíblicos estabelecem um entendimento íntimo entre a boca e o fogo, imputando-lhes a função de devoração ou consumo. É a boca emblemática, passagem para além do corpo. Até mesmo os monoteístas israelitas chegam a fazer sacrifícios a Moloc (Moloque, Moloch ou Malac, emprestado dos cananeus) - no período que segue a morte de Josué (sucessor de Moisés na qualidade de chefe de Israel) - atirando-os em enormes bocas de fogo, que constituem parte de estátuas de bronze construídas para o pavoroso deus. “Na Palestina, os

filhos primogênitos eram oferecidos a Moloch, um rito que no Antigo Testamento se descreve como ‘entregar os filhos ao rei por meio do fogo’ e que também foi praticado pelos antigos hebreus até que os profetas conseguiram interromper este culto” (HUXLEY, 1997, p.49).

O riso da imagem (figura 9) ultrapassa a ironia, ele se transfigura em derrisão (escárnio), ou seja, é direto, agressivo e violento, não se preocupa com fingimentos, não respeita o próximo e não depende de um contexto ou ambiente para produzir efeito. Pertence à capa do disco intitulado *Abominog*, da banda inglesa do Hard Rock: Uriah Heep. Nele fica patente a ridicularização a um poder supremo ou divino que, por ventura, possa lhe fazer oposição. Uma criatura possuidora de uma força dessa magnitude, certamente, não perde seu tempo temendo os mortais. Ironicamente, o retrato se sobrecarrega de traços humanos e animais (hibridação): uma boca escancarada, descomunal que consome o Mundo e uma língua do mesmo porte; dentes ou presas afiadas e enormes; um nariz simiesco ou achatado; um par de chifres; orelhas pontudas e um olhar penetrante (acusador), com a íris de cor avermelhada (aliás, como a figura inteira); e a pupila reptiliana. Tudo emergindo de uma região, também vermelha, com reflexos amarelados, isto é do inferno flamejante. O inferno do Carnaval é ambivalente, inclui o riso e o transforma em um senhor instrumento defensivo de combate contra o medo, assim como em um objeto atacante. Comporta a características do riso medieval bakhtiniano do universalismo cômico, zombando do poder público laico ou religioso. Também se imbuí das outras duas particularidades (liberdade utópica e verdade popular não-oficial), mas, diferentemente destas, apresenta-se em caráter duradouro (não transitório), pois não há o receio de um ataque oponente.

A figura 10 completa a sequência de imagens grotescas (figuras 8 e 9) que evidenciam a “goela” ou a “boca do inferno”. A escultura em pedra denominada de “O Orco” faz uso da representação exagerada da boca descerrada. Encontra-se ao lado de outras obras (o “Dragão com Leões”, o “Elefante de Aníbal”) também de aspecto assustador e enorme expressividade, que trazem significados ameaçadores e malignos. A imagem central da boca aberta reforça o conceito de união entre o mundo interior (inferno, morte, subterrâneo, oculto) e o exterior (a vida, o tempo atual). Normalmente, essas figuras abrangem os três tipos de riso medieval. Tais esculpido de entes mitológicos pagãos sempre confrontam o tom sério das autoridades reinantes (universalismo cômico); aparecem em praças, em lugares públicos ou em ocasiões festivas na forma de máscaras (liberdade utópica); e se prestam ainda a amenizar o pavor das pessoas pela carantonha, inspiradora do terror místico e dos suplícios do além-túmulo (verdade popular não-oficial). Das três figuras, a da capa do disco *Abominog* (figura

9) é a que comporta, convincentemente, o sorriso flusseriano da ironia, isto é, da certeza que não há esperança de perdão e/ou misericórdia para os homens da Terra.

Durante a maior parte da História da humanidade pouquíssimo valor é prestado ao riso, salvo alguns homens de inteligência e percepção elevadas, como Hipócrates (460–377 a.C.), o grego considerado “o pai da Medicina”, e como Demócrito (460-370 a.C.), filósofo pré-socrático trácio. Eles tecem comentários a respeito do riso como uma forma muito importante no tratamento das doenças, pois essa visão unitária do Mundo provoca alegria e entusiasmo nos pacientes. Do mesmo modo, alega Demócrito, suscita uma maturidade espiritual no ser humano. Victor-Marie Hugo (1802–1885), célebre poeta e escritor francês, retrata em sua obra *Notre-Dame de Paris* (ou *O Corcunda de Notre Dame*) toda a felicidade do triste e amorfo personagem Quasímodo, quando em um de seus raríssimos momentos de paz (no instante em que faz badalar os sinos da catedral), deixa escapar um sorriso.

Chegado à gaiola dos sinos, Quasímodo fitou por algum tempo, meneando tristemente a cabeça, os seis sinos, como se o ansiasse qualquer coisa de estranho que se lhes tivesse interposto no seu coração. Mas quando ele os fez dobrar; quando ele sentiu aquele cacho de sinos mover-se sob a sua mão; quando viu, porque a não ouvia a oitava palpitante subir e descer sob aquela escala sonora como uma ave que salta de ramo em ramo; quando o ‘Diabo Música’, o demônio que agita um feixe cintilante de trinados e de arpejos, se apossou do pobre mudo, então lhe voltou a felicidade, esqueceu tudo, e o seu coração que se dilatava fez-se expandir o rosto. (HUGO, 1957, p. 209).

A Filosofia do Riso também acha ancoradouro nas afirmações do filósofo macedônio Aristóteles<sup>14</sup> e nos acontecimentos que marcam a vida de Zaratustra,<sup>15</sup> fundador do Zoroastrismo, religião que conserva a concepção dualística do Universo, ou seja, do eterno confronto entre os deuses e os princípios do bem e do mal. Embora sejam os gregos que inciam os primeiros estudos importantes a respeito da origem e da natureza do mal.

---

<sup>14</sup> Aristóteles (384–322 a.C.). É sua a fórmula: “O homem é o único ser vivente que ri”, isto é, pode-se considerar o riso um privilégio espiritual elevado exclusivo dos seres humanos racionais; inacessível às outras criaturas.

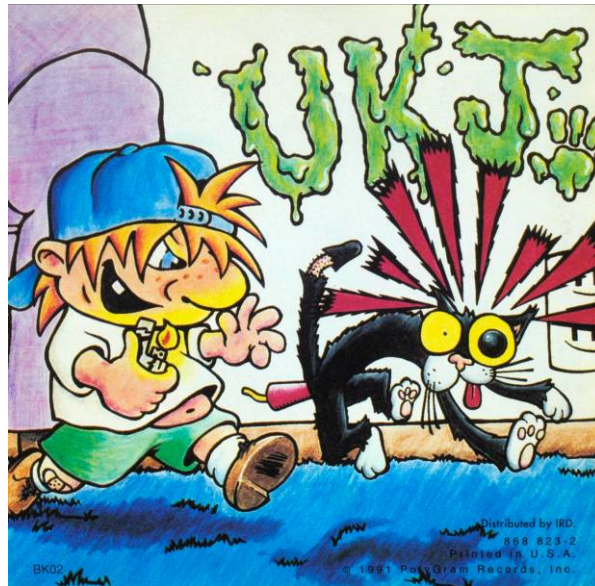
<sup>15</sup> Reza a lenda que Zoroastro (ou Zaratustra) – profeta nascido no atual Irã (entre os séculos XI e VII a.C.), fundador do Masdeísmo ou Zoroastrismo, religião caracterizada pela divinização das forças naturais e pela incessante luta dos dois princípios: o bem (representado pelo deus Ahura Mazda ou Aura-Masda) e o mal (pelo deus Angra Mainyu ou Arimã) – quando acaba de nascer teria soltado uma estrondosa gargalhada, ao invés de chorar. Diante dessa inusitada manifestação, o Mundo inteiro recebeu-o de braços abertos. O seu riso, segundo muitos, é sinal de uma sabedoria divina, de uma sapiência extraordinária; o que é constatado, posteriormente, no decorrer de sua vida, rica em ensinamentos e pregações de bondade. A máxima de ouro do Cristianismo e do Confucionismo: “Não faças tu aquilo que não gostarias que te fizessem”, facilmente, encontra guarda na doutrina religiosa do Zoroastrismo.

A partir da Idade Média e durante o Renascimento, o riso - sempre expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal (e/ou estatal), da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia superior -, vai paulatinamente subindo de posição, igualando-se ao tom sério, que caracteriza a cultura medieva oficial. Torna-se a expressão da nova consciência: livre e crítica. Transfigura-se na linguagem de todos os sacerdotes pertencentes às classes eclesiásticas menos favorecidas, de todos os intelectuais, dos escolares, dos estudantes e do povo. Vocabulário literalmente imbuído de elementos do chamado baixo material e corporal: obscenidades e grosserias, juramentos, textos e sentenças sagradas correntes travestidas ou viradas pelo avesso. Essa linguagem submete tudo à força degradadora do baixo ambivalente.

Um considerável número dos escritores de primeira categoria em sua respectiva época, tais como Giovanni Boccaccio (1313–1375), Alcofribas Nasier (pseudônimo anagramático de François Rabelais, 1483 ou 1494–1553), Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616) e William Shakespeare (1564–1616), produzem clássicos para a literatura universal servindo-se do riso como pedra angular. *Decamerão* (ou *Decameron*), *Gargântua*, *Dom Quixote* e *Rei Lear*, indubitavelmente, contribuem para difundir o riso e a língua vulgar no seio da arte de escrever (ou compor trabalhos em prosa e/ou verso), no seio da grande literatura e no âmago da ideologia imposta pelas classes dominantes naquela circunstância.

O tom sério – que é estabelecido como a única forma permitida para expressar a verdade, o bem e tudo o que pode ser considerável – sente-se incomodado, e muitas vezes suplantado, pelo radicalismo, liberdade e implacável lucidez do riso, que passa a ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do Mundo. Curiosamente, nos séculos XVII e XVIII, a atitude preconceituosa contra o riso, pondo-o em um lugar entre os gêneros menores, é novamente institucionalizada e generalizada. Voltaire (pseudônimo anagramático de François-Marie Arouet, 1694–1778) talvez seja o maior propagador da volta do riso sarcástico, desprezível e vil que passa por cima da risada alegre e divertida do Renascimento. Esta que se presta às populações como uma verdadeira válvula de escape, permitindo aos homens e mulheres comuns esquecer, momentaneamente, o medo, a veneração e a docilidade (subserviência) que lhes são impostos.

**Figura 11** – Capa interna do disco *As Ugly As They Wanna Be* da banda Ugly Kid Joe



Fonte: USA: Polygram (1991)

Um tipo curioso de brincadeira popular, que oferece à vista uma maneira única de anúncio, é a diabrura, na qual pessoas travestidas de diabos têm, por vezes, o direito de correr livremente pelas ruas e vizinhanças algum tempo antes das representações, criando ao redor um clima demoníaco e desenfreado. A mascote do grupo californiano (do Heavy Metal e Hard Rock): Ugly Kid Joe (figura 11), que se apresenta na forma de um “garoto feio” (*ugly kid*), pratica as suas estripulias, nesse caso, não em uma praça pública no sentido literal da expressão (como na figura 12), mas dentro da praça pública de sua própria casa. Ali ele tem toda a liberdade de correr livremente pelos cômodos, jardins e vizinhanças algum tempo antes das reprimendas paternas, gerando em volta um ambiente endemoninhado e confuso. O caráter universal (ou individual) cômico mostra-se dirigido, não eminentemente (mas sim, indiretamente) contra o Estado ou a Igreja, porém direto em oposição às normas da boa etiqueta. O rapazinho apresenta traços de deformidade - sardento, barrigudo, narigudo, feio e tampinha –, o que o deixa longe de pertencer aos padrões normais de beleza física. Sua boca transporta um único dente, estampando um enorme sorriso sarcástico de satisfação na iminência de arrematar uma travessura diabólica.

As grotescas e maiúsculas letras esverdeadas U, K e J (Ugly Kid Joe) e a palma travestida de ponto final aparecem cobertas de gosma ou de algo indicador de bródio ou comilança. Os seus cabelos são compridos (uma marca dos apreciadores do Rock Pesado) e espetados (o que traz à mente uma ideia de não-conformismo, de ofensa; o movimento Punk

muito uso faz desse expediente, sobretudo com o conhecido corte estilo moicano). O seu modo de trajar é ambivalente, visto que usa um enorme boné azul, com a pala voltada para trás, uma influência de moda da época pertencente a outros gêneros musicais “opostos” ao Heavy Metal. Os olhos não são vermelhos como os de um demônio, todavia carregam uma atitude pouco amistosa. O pobre gato preto (animal sempre associado às atividades místicas, demoníacas e/ou de bruxaria) é admitido como partícipe catalisador (o que estimula) de toda a cena, sofrendo horrores com um objeto (foguetete ou rojão) posto em sua esfera inferior, bem nos fundilhos (ânus, orifício e/ou buraco correspondente ao baixo material e corporal da carnavalização). Distingue-se, na leitura dessas imagens, ainda o elemento fogo no isqueiro, esta “velha imagem tradicional de caráter ambivalente da existência, que queima e renova um passado assustador” (BAKHTIN, 1999, p.217), e que, bem-sucedido em uma brincadeira de criança, pode sempre animar outros atos de diabrura.

O universalismo cômico, a liberdade do riso e a verdade popular não-oficial formam uma unidade intrínseca que vem a moldar a nova autoconsciência do Renascimento. A verdade do riso medieval achincalha o sério proposto pelas autoridades que se associa à violência, às interdições e às restrições; vence o medo do mistério, do Mundo e do poder oficial. Acha-se acompanhada de injúrias, aforismos e blasfêmias encarnadas na figura de um bufão, o seu principal porta-voz. Ela opõe-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. É justamente o que faz o bobo, “personagem-chave”, do superclássico shakespeariano *Rei Lear* em acirrados diálogos com o soberano, tentando demonstrar-lhe a traição das filhas e genros. No trecho que se segue, ele discorre sobre verdade<sup>16</sup> e sua consubstancial opositora.

- Rei Lear: Desde quando encheste a cachola de modinhas, peralta?
- O Bobo: Peço, titio, que pagues a um mestre-escola para ensinar o teu bobo. De bom grado aprenderia a mentir.
- Rei Lear: Se mentires, maroto, mando-te açoitar.
- O Bobo: Pergunto a mim mesmo que parentesco existe entre ti e tuas filhas; elas ameaçam-me com chicotadas se lhes digo a verdade; tu queres mandar açoitar-me se digo mentiras; e mesmo às vezes sou vergastado porque não digo coisa alguma. Preferia ser qualquer outra coisa a ser bobo, mas afianço, titio, que não queria ser o que és. Cavaste teu juízo de ambos os lados e não deixaste nada no meio. Aí vem uma das que te ajudaram a cavá-lo. (SHAKESPEARE, 1949, p.169).

---

<sup>16</sup> O filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) em seu ensaio intitulado *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* alerta-nos a respeito da patética presunção humana de acreditar ser o centro e a medida do Universo, ordenando uma carrada de regras e procedimentos com o intuito de criar uma sensação de verdade ou designação universalmente válida e obrigatória das coisas.

O riso da Idade Média não é uma sensação subjetiva, individual e biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, coletiva e aplicável a todos. A verdade popular tem por objetivo sobrepujar o terror místico (ou divino) e o medo moral. A liberdade das risadas é um luxo, permitida somente em período de festa. O riso é uma forma defensiva exterior que, essencialmente, provém de dentro da pessoa; uma forma interior capaz de fazer frente à seriedade oficial e aos temores estabelecidos que torturam a mente, tais como o medo de tudo que é sagrado e interdito (tabus e manás), o medo do poder divino e humano, o medo dos mandamentos e proibições autoritárias, o medo da morte, o medo dos castigos de além-túmulo, o medo do inferno, dentre outros. Esse confronto vencido pela verdade popular liberta o homem não apenas da censura exterior, mas, principalmente, do terrível censor interior, do pavor às coisas divinas, às interdições despóticas e ao passado sombrio infundido no espírito humano há milhares de anos.

Na cultura clássica, o sério antigo convive harmoniosamente com o riso e as paródias, que o complementam e o corrigem. Na Antiguidade, inexistente a oposição entre as culturas oficial e popular tão visível na Idade Média. O século XVI marca o apogeu do riso; o XVII exhibe a estabilização do chamado Novo Regime (da monarquia absoluta) no qual novos conceitos predominantes provocam o surgimento de uma nova cultura oficial, tendente à estabilidade, à completude dos costumes e à volta ao caráter sério, unilateral e monocórdio. O século XVIII é caracterizado pelo riso desprezível e vil de Voltaire, o seu representante maior. O espírito do festim ordinário perde todo o sentido e todo o valor, passando a vigorar o Utopismo<sup>17</sup> abstrato e racionalista. As formas reduzidas do riso: humor, ironia, sarcasmo, que evoluem como componentes estilísticos dos gêneros sérios da literatura e das artes nas centúrias subsequentes, já se fazem largamente difundidas, sobretudo, por meio dos romances. Pode-se atribuir ao riso - e às suas funções múltiplas e gerais - durante a evolução histórica da cultura e da literatura, a instituição da ambivalência do tom sério. Aquele impede que este se fixe e se isole na integridade inacabada da existência cotidiana, não o recusando, longe disso, purificando-o e o completando.

---

<sup>17</sup> *Utopia* é a denominação da mundialmente conhecida obra do escritor e político inglês Thomas More ou Morus (1478–1535). Nela, Morus descreve a vida numa ilha fantástica, onde tudo é dividido pacificamente e de modo equânime entre todas as pessoas, ou seja, onde a justiça social e econômica existe de fato. O termo, desde então, passa designar algo irrealizável, quimérico ou de impossível realização.

## 2.2 O VOCABULÁRIO DA PRAÇA PÚBLICA

Os impropérios, os xingamentos e os insultos comportam uma grande quantidade de termos provenientes da zona dos órgãos genitais – ou do baixo corporal – como modelo de inspiração. Na época de François Rabelais, a utilização dessas expressões verbais, ao lado de gestos específicos que encontram correspondência com o rebaixamento topográfico do corpo, suscita um aspecto positivo. Imagens da urina e dos excrementos, por exemplo, conservam uma relação substancial com o nascimento, a fecundidade (ligação com a fertilidade do solo, da terra), a renovação e o bem-estar. Quanto à obscenidade, “tornou-se estritamente sexual, isolada, limitada ao domínio da vida privada, não tendo um lugar no sistema oficial de concepções e imagens” (BAKHTIN, 1999, p.93).

No célebre episódio dos carneiros de Panurge, do Quarto Livro, o mercador Dindenault se vangloria de que a urina de seus carneiros fertiliza os campos “como se Deus tivesse mijado neles”. Na sua “breve declaração” no fim do volume, o próprio Rabelais faz este comentário sobre “se Deus tivesse mijado neles”. [...] Em *As Inestimáveis Crônicas*, há uma cena em que Gargântua urina durante três meses, sete dias, treze horas e quarenta e sete minutos e dá origem ao Rio Ródano juntamente com setecentos navios. (BAKHTIN, 1999, p.128).

**Figuras 12 e 13** – Capas de frente e de trás de *America's Least Wanted* do grupo do Heavy Metal: Ugly Kid Joe



Fig. 12



Fig. 13

Fonte: Brasil: Polygram Rec. (1991)

**Figura 14** – Capa do LP: *Who's Next* (UK: Track Rec., 1971) da banda inglesa do Hard Rock: the Who



**Fonte:** Disponível em: <[www.musicmight.com](http://www.musicmight.com)>. Acesso em: dez. 2010

As figuras 12 e 13 vislumbram a imagem do grotesco “pestinha”, a mascote da banda Ugly Kid Joe. Percebe-se que o seu riso iâmbico ou jâmbico (sarcástico, anabrótico) serve de receptáculo aos três sorrisos bakhtinianos - o universalismo cômico, a liberdade tópica e a verdade popular não-oficial – assim como enfatiza a bazófia visual de um tão heróico quanto teimoso dente. Coloca-se no lugar da Estátua da Liberdade – na Baía de Nova Iorque -, isto é, diante da “alegria coletiva da multidão popular na praça pública da cidade” (BAKHTIN, 1999, p.126). Aliás, da cidade mais poderosa e importante dos Estados Unidos da América do Norte, quiçá do Mundo. A sua destacável atitude confrontadora às boas maneiras encontra-se na execução do popularíssimo gesto obsceno do *fuck you* no espaço que é reservado à tocha, enquanto na outra mão o livro é substituído por uma revista de “mulher pelada”, ou oficialmente, de revista pornográfica. Flusser (2006, p.78) justifica que o homem tende a ser perverso porque é um ser inibido, sua sexualidade é um eterno campo de luta entre luxúria e vergonha e é possível descrever a História da Humanidade como a História do Sexo. O garotinho troca a camiseta e o calção pela longa túnica, calça chinelões em vez de sandálias e mechas de seus cabelos tomam a forma dos tradicionais espigões da Estátua.

O lábaro norte-americano ocupa todo o pano de fundo do meio para cima, fazendo as vezes do horizonte e do céu realça toda a desfaçatez do rebelde (e corajoso) *ugly kid*. Na figura 13, as forças oficiais mantenedoras da ordem já se fazem atuantes; o pequeno herói sofre com algumas amostras de interdição bastante visíveis: sua voz (boca) é silenciada com uma mordaca, suas pernas e braços são acorrentados (mediante um ciclópico cadeado, muito a olhos vistos) e encordoados, sua garrafa de refrigerante (sinal de banquete e festa) é esmagada pela bola de ferro do grillão, seu punho direito comporta um par de algemas em

suspensão e sua mão destra transgressora (a do gesto impuro do *fuck you*) é, exemplar e severamente, punida com um indelével enfaixe de resistente fita adesiva. Faz-se o silêncio de quem não se comporta de acordo com as normas oficiais vigentes dentro dos períodos e lugares (praças) permitidos, obstruindo fisicamente as patentes grosserias obscenas.

A capa do disco *Who's Next* do The Who (figura 14, do grupo inglês do Hard Rock e um dos pioneiros do estilo) entra no mercado três anos depois do filme *2001: Uma Odisséia No Espaço* (USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968), aproveitando o momento para parodiar a atmosfera lunar ou espacial. O lugar escolhido para a fotografia mostra-se de acordo, desabitado e com uma aparência vulcânica, mas com um detalhe visivelmente curioso: o monólito vê-se atingido por três marcas de urina, supostamente, realizadas pelos membros da banda, os quais ainda encontram-se fechando o zíper da braguilha. Esse líquido segregado pelos rins ocupa destacado papel dentre as formas de injúria de rua (ou de praça pública). O conflito entre a vida e a morte no corpo de um doente tem uma ligação especial com os excrementos e a urina, cujo papel na antiga Medicina é preponderante. Muitas gravuras antigas representam frequentemente o médico levantando à altura dos olhos um bocal cheio dessa preciosa substância fluida no qual ele analisa a sorte do paciente. O “xixi” é um produto do baixo corporal que provoca o riso no mesmo tempo que afronta ou desrespeita o seu alvo. Proporciona também uma indescritível sensação de liberdade e/ou de bem-estar em seus executores, como as que se notam na capa do disco.

A literatura da Grécia Antiga também mostra com frequência a urina e outros dejetos (fezes, vômitos, suores) em uma relação essencial com a vida e a morte. Há o médico, que se situa em um patamar divino à feição de Hipócrates<sup>18</sup> e existe, em um limite ífero, aquele doutor escatológico (comedor de matérias fecais) das comédias, dos mimos e das farsas (que surgem na Idade Média). Os excrementos têm um vínculo muito forte com a cura medicinal, e a imagem advinda deles é complexa, universal e ambivalente (contraditória), reforçando a importância que os elementos relacionados ao baixo corporal ocupam na vida das pessoas. Aliás, sente-se tal influência em todas as atividades humanas.

A linguagem familiar - ou aquela empregada pela plebe com todos os seus juramentos, grosserias e maldições -, reanimada, somada e misturada com os diferentes discursos praticados por artistas, por burgueses e por vendedores e camelôs em lugares públicos (teatros fechados ou não, mercados, praças) formam um mundo único, na Idade

<sup>18</sup> Hipócrates (460–377 ou 355 a.C.), esculápio grego de retidão e vida exemplar. É considerado o médico ideal até hoje porque trata todos com pureza e benevolência, conseguindo separar a Medicina da religião, da Filosofia e da magia, prática generalizada naquela época.

Média e no Renascimento. A cultura popular não-oficial ganha assim uma espécie de santuário: um território próprio, com uma data preestabelecida, onde todas as tomadas de palavra (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) desfrutam de algo muito importante em comum ou de um ambiente impregnado de liberdade, franqueza e familiaridade. São os dias de festa e de feira que proporcionam uma atmosfera especial (a da praça pública) com o seu jogo livre e alegre compartilhado com a multidão. Os direitos se igualam; não se faz a distinção entre o superior ou o inferior, entre o sagrado e/ou o profano.

Do mesmo modo que o Carnaval é a segunda vida do povo, os festivais ou concertos do Heavy Metal constituem-se momentos fantásticos na existência de milhões e milhões de fãs dispersos por todos os pontos do Globo, formando uma atmosfera especial de praça pública com o seu jogo livre e alegre. (BAKHTIN, 1999, p.138). Nestas praças públicas tem lugar um vocabulário de palavras ou expressões (com melodia e entoação peculiar) e uma gestualidade própria daqueles que são mundialmente chamados de *headbangers*, *metalheads* ou, em português e de modo simples: metaleiros. Essa dimensão será discutida no subtítulo a seguir.

### 2.3 AS FORMAS E IMAGENS DA FESTA POPULAR

Nas formas e imagens da festa popular manifestam-se todos os componentes do sistema tradicional das representações ou das imagens: de disfarce (em asnos, diabos, anjos, bufões, santos, mártires e máscaras de todos os tipos), de destronamento e/ou entronização (bobos da corte, reis, bispos, governantes) e de flagelação (castigos, suplícios corporais e/ou simbólicos). As regiões anatômicas do corpo humano (membros superiores e inferiores, rosto, nariz, boca, língua, olhos, cabelos) são protagonistas - ou partícipes de suma importância – de cenas de caráter solene e festivo, em que a ação cômica da ridicularização da vítima espancada, mutilada e/ou humilhada faz parte do espetáculo, transbordante assim em colorido semântico.

Quando se fala de festas ou encontros carnavalescos poucos objetos formam-se tão de imediato na mente das pessoas quanto a máscara. Essa peça, que resguarda ou esconde a identidade de quem faz o seu uso, há tempos imemoriais vem acompanhando a humanidade em várias de suas atividades espetaculares de cunho social, ritualístico ou festivo. O simbolismo que as máscaras trazem parece não ter limite, estribando-se em uma peculiar inter-relação da realidade e da imagem. Para Flusser, em todo o projeto que em um homem se envolve, ele põe uma máscara para criar um personagem dentro do grande palco da sociedade.

Dela derivam a paródia, a alegoria, a caricatura, a careta e muitas outras manifestações injuriosas. “A máscara é o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. Traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre negação da identidade e do sentido único, é a expressão das violações das fronteiras naturais” (BAKHTIN, 1999, p.35).

O emprego de máscara pelo homem vem de longa (e esquecida) era. Pode tanto traduzir as reencarnações (ou ensomatoses) como também assumir o aspecto de animais e/ou de vegetais, o que se apresenta no processo da metempsicose. Para os iroqueses,<sup>19</sup> por exemplo, não se pretende encobrir o utilizador, mas simboliza as forças espirituais de seres mitológicos (SPENCE, 1993, p.59). Na Grécia Antiga – molde e supedâneo (base) de cultura e civilização para o Mundo Ocidental –, além, obviamente, de sua função precípua de representar, a máscara desempenha a função de amplificador de voz para os atores (as) nos palcos de teatros.

Uma máscara consegue reunir e ultrapassar todos os traços do rosto humano para além de todas as suas expressões, e ainda pode aumentar significativamente a visibilidade dos gestos do artista (ator, cantor, dançarino), como também pode a careta. “A figuração da máscara introduz de imediato seu portador e os espectadores no universo mítico ao qual eles aspiram” (ZUMTHOR, 2010, p.223). Indiscutivelmente, até os dias de hoje, o grupo do Hard Rock: KISS é o mais bem-sucedido dentre todos aqueles que utilizam o recurso da mascaragem para obter êxitos midiáticos e financeiros. Brandão esclarece que usar uma máscara é o mesmo que personificar ou encarnar um deus que se pretende representar. Continua o especialista: “Transformando o ‘exterior’, a máscara transfigura o ‘interior’, permitindo a quem a usa o desempenho de funções próprias de um ser divino ou demoníaco; claro está que toda máscara cobre muito pouco do exterior, mas desnuda o interior” (1998, p.134). Os rapazes do KISS, no decênio de 70, já têm consciência disso e exploram até à exaustão o forjamento de uma imagem de semideuses ou de super-heróis.

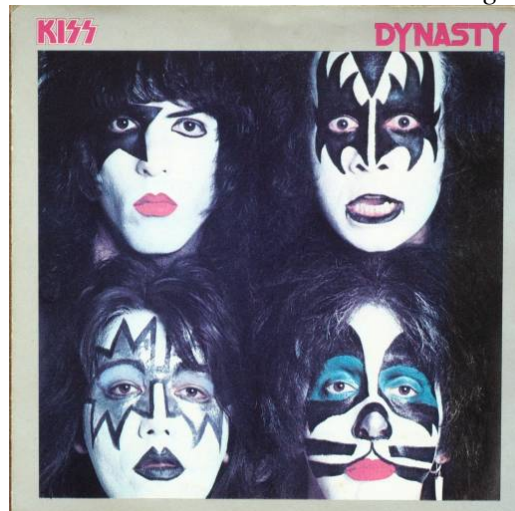
Fomos a um concerto do Alice Cooper e nunca vou me esquecer. Puxa, esse cara é bom mesmo! Espere um pouco, e se houvesse quatro Alice Coopers? Ninguém mais usava maquiagem, só ele. [...] Queriam ser diferentes,<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Nativos norte-americanos, pertencentes à confederação das Cinco Nações, isto é, dos: mohawks, oneidas, onondagas, cayugas e sênecas e, que, em 1722, passa a ser denominada *Seis Nações* graças à inclusão dos tuscarroras. Eram senhores das áreas dos Grandes Lagos (na divisa leste entre os Estados Unidos e o Canadá), sobretudo do Eriê e Ontário.

<sup>20</sup> Almejam diferenciar-se dos membros da então famosa banda nova-iorquina The New York Dolls, que se pintam e usam maquiagem de mulher. “Cerca de 1973/74, os Dolls produziram um grande número de imitadores, dentre eles Wayne County, the Brats, Teenage Lust, the Miamis, the Harlots of 42nd Street, New

então começaram a representar o que eles mais amavam na própria vida. Ace amava o espaço, o Gene adorava filmes de horror, Paul sempre quis ser um astro do Rock e Peter amava os gatos. (Depoimentos do baterista do KISS: Peter Criss e do empresário musical: Bill Aucoin no livro de LEAF, David. *KISS: por trás da máscara*, 2007, p.159 e 161).

**Figura 15** – Capa do *single* (disco que contém apenas uma faixa) promocional japonês do grupo do Hard Rock KISS: *I Was Made For Loving You*



Fonte: Japan: Casablanca-Victor (1979)

O visual revestido de cores do KISS concentra satisfatoriamente a representação do disfarce bakhtiniano, em que o motivo da máscara torna-se o mais carregado de sentido da cultura popular, sendo “a expressão das transferências”. A inter-relação da realidade e da imagem provocada por ela deriva dos ritos e dos espetáculos primitivos do homem, mas, “mesmo na vida cotidiana contemporânea, cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo” (BAKHTIN, 1999, p.35). Durante a segunda metade da década de 70 e a primeira de 80,<sup>21</sup> os integrantes do KISS – sob as máscaras apresentadas na figura 15 – atingem avassaladoramente o íntimo ou o inconsciente, de milhões de fãs (a maioria destes ainda adolescentes) espalhados pelo mundo. Assiste-se, até aquele momento, um modo inédito de extraordinária idolatria. A estratégia é simples e eficiente: encondem-se debaixo das máscaras personagens engendradas para mitificá-los. Ocultam seus verdadeiros rostos e identidades durante vários anos. Em curto espaço de tempo, Paul, Ace, Gene e Peter se

York Central e Milk and Cookies. Havia ainda outros grupos de New York com a audácia do estilo Glitter dos anos 60 como Elliott Murphy, KISS e Blue Öyster Cult.” (HARDY, Phil; LAING, Dave. 1976, v.3, p.202, Tradução realizada pelo autor deste trabalho).

<sup>21</sup> Na verdade, até o ano de 1983, quando o KISS lança o disco *Lick It Up* (Mercury Rec.), aparecendo na capa de “cara limpa”, a descoberto, isto é, sem máscara.

transformam em super-heróis de histórias em quadrinhos <sup>22</sup> (figura 17) e se convertem em uma superbanda, geradora de negócios multimilionários. Por meio do uso de máscaras o KISS transcende universalmente através de pesadíssimas (e ininterruptas) campanhas publicitárias (figura 16); projeta-se sobre as pessoas, inculcando na mente dos seus admiradores o estado psicológico de que qualquer um deles pode alcançar a mesma situação talismânica e grandiosa dos integrantes do grupo: de supergato, de superdemônio-morcego, de super-homem do espaço (ou luz) e/ou de superastro (ou estrela). Esse espelhamento massificado ilustra bem a ideia da “relação contextual” entre a coletividade e o Rock (a arte musical) que envolve um emissor (no caso do KISS) e um receptor (este relativo ao público).

A relação contextual que circula em torno do emissor e do receptor faz com que, em última análise, assistamos a um encontro de dois contextos, um que permite descobrir o passado, outro que permite descobrir uma descoberta, reatualizando o passado, lendo-o a partir do presente, encontrando, entre ambos, divergências e convergências. É a ação metalinguística do receptor que permite essa conexão de dois ou mais espaços, de dois ou mais tempos, é essa ação que permite fazer perceber que a arte é uma leitura do passado a partir de tempos presentes, onde tudo se retoma e se renova simultaneamente, linguagem nova que se produz com os paradigmas do velho, articulando um signo novo. (FERRARA, 2009, p.79-80).

---

<sup>22</sup> No dia 30 de junho de 1977, a poderosa Marvel Comics norte-americana insere no mercado a edição nº1 dos super-heróis do grupo KISS. Conforme o editor Steve Gerber, até então, é o mais dispendioso investimento da empresa em um único projeto; e a primeira vez que a Marvel dedica total exclusividade a uma banda de música em livro ou revista. Os “mocinhos quadrinizados kissianos” (representando o bem) combatem o Dr. Doom, consagrado vilão das histórias em quadrinhos.

**Figura 16** – Em 21 de fevereiro de 1977, no Nassau Coliseum (Long Island, NY), os músicos do KISS despejam o próprio sangue na tinta vermelha utilizada para a impressão do livro (ou revista, **figura 17**) que a Marvel Comics publica a respeito deles, interpretando super-heróis.



Fig. 16

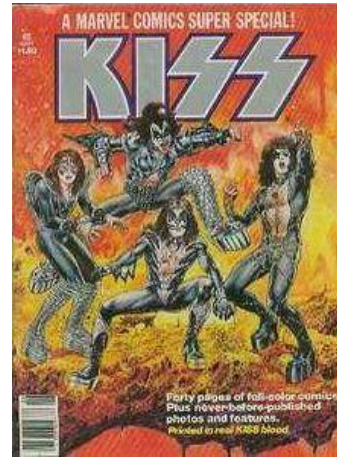


Fig. 17

**Fonte:** Disponível em: <[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)> e <[www.snopes.com](http://www.snopes.com)>.  
Acesso em: dez. 2010

No que se relaciona à praça pública do Hard Rock e do Heavy Metal, hodiernamente, nada pode ser comparado ao ciclópico evento alemão de música e entretenimento (ao ar livre) denominado Wacken Open Air Festival ou W.O.A. Ele vem ocorrendo ao longo de vinte e dois anos, o primeiro festival é de 1990 e o, de 2011, vai comemorar o vigésimo segundo aniversário. Realiza-se durante o verão europeu, aos inícios do mês de agosto, quando uma pequena e pacata cidade rural (com cerca de 2.000 habitantes) - tipicamente germânica, com pastos de gado leiteiro e bandinhas de música folclórica - chamada Wacken, surpreendentemente, metamorfoseia-se em um ponto de encontro de mais de 80 mil turistas! Pessoas essas, em sua esmagadora maioria, diletantes do Rock Pesado, provenientes de todas as partes da Europa e do Mundo. Os nativos de Wacken adquirem lucros consideráveis com o comércio gerado pelo W.O.A. Festival, adotando assim - de muito bom grado - as multidões de metaleiros já como parte de sua história. As figuras a seguir de números 18, 19, 20, 21, 22 e 23 tratam dessa tanto insólita quanto gigantesca festa popular - riquíssima de componentes carnavalescos e carnavalizadores - que se desenvolve em uma reunião social de perfeito equilíbrio e harmonia entre seres humanos de gerações e culturas diametralmente opostas.

**Figura 18** – Vista aérea panorâmica do festival alemão Wacken Open Air de 2007, abrangendo o vasto espaço destinado à prática de *camping* (encarte do DVD: *Live at Wacken 2007: 18 years in history*).



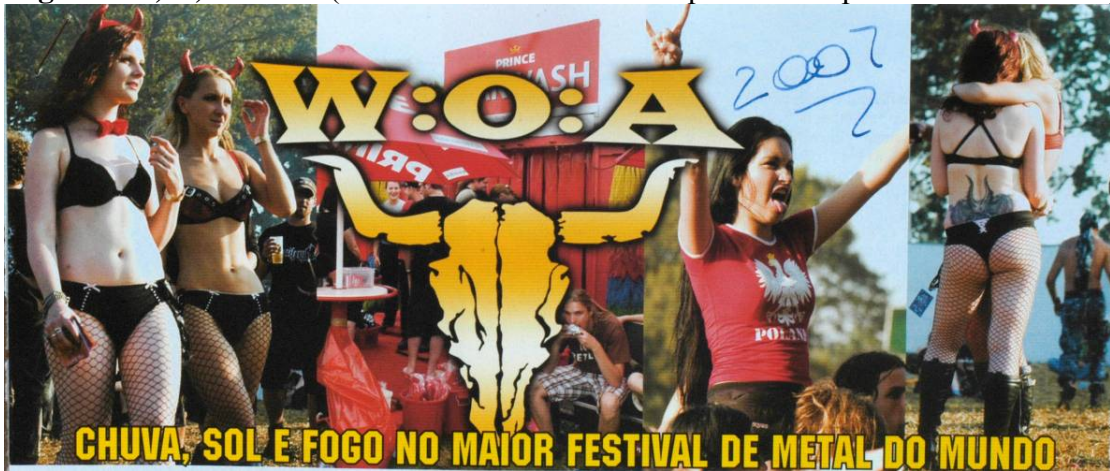
**Fonte:** Hellion Records (2009)

**Figura 19** – Schmier (vocalista e baixista da banda Destruction) entre labaredas e diante do público no show de Wacken 2007 (*Destruction a Savage Symphony: the History of Annihilation*. São Paulo-SP:



**Fonte:** Laser Company (2009)

**Figuras 20,21,22 e 23 – (ROCK BRIGADE. Revista periódica especializada em Rock)**



**Fonte:** Rock Brigade (2007, edição de novembro)

Na figura 18, a fotografia tirada do céu mostra, de uma maneira abrangente, a grandiosidade da praça pública onde se realiza o W.O.A., ano após ano. Ergue-se uma autêntica cidade “fora-da-lei” paralela à de Wacken, que no lugar de bairros se estendem vastos e populosos *campings*, diga-se de passagem, extremamente organizados e contando com satisfatória infra-estrutura higiênica. Essa incrível patuscada metaleira - já tida como a “Meca do Heavy Metal” – apresenta toda a liberdade utópica e o vocabulário (estribado em expressões verbais correspondentes a um rebaixamento topográfico literal) praticado pelos visitantes estrangeiros, que convivem em harmonia e respeito com os policiais, seguranças, funcionários (contratados especialmente para o empreendimento) e com a população local. De fato, o W.O.A vem-se tornando uma festa familiar de dimensão hiperbólica, onde se juntam todos os tipos de elementos carnavalescos, tais como: diabruras, rebeldia, não-conformismo, sexo, comezainas, bebedeiras, paródias, alegorias, jogos, máscaras, fantasias, fogos, representações de deformidade humana e muita liberdade lúdica. O riso constrói o seu próprio ninho não-oficial, quase conforme à lei, ao abrigo das festas que, além da aparência sancionada pelo estado e pelas instituições religiosas, possuem um segundo aspecto popular, carnavalesco e público, cujos princípios organizadores são a risada e o baixo material e corporal. (BAKHTIN, 1999, p.71).

Na figura 19, o músico Marcel “Schmier” Schirmer da banda alemã Destruction (do estilo Thrash Metal, uma das vertentes mais pesadas do Heavy Metal), no transcorrer do show, posa com os braços abertos e as mãos no formato da mão cornuda (ou do sinal do diabo) entre efeitos especiais, projetando labaredas que estimulam ainda mais a plateia. É o fogo e as formas de chamar a atenção que, invariavelmente, encontram espaço nas

feiras e festas populares. “Entre o jogo-espetáculo e a vida, não há nenhuma fronteira nítida: passa-se facilmente de uma à outra” (BAKHTIN, 1999, p.231). O quadro fotográfico (contendo as figuras de número 19 ao 23) exhibe uma série de situações carnavalescas bastante comuns em festivais do Heavy Metais espalhados pelo Mundo. As duas “diabetes” (figuras 19 e 23), tranquila e majestosamente, desfilam pelas veredas do W.O.A., assim como se abraçam e beijam, em momentos de descanso, sem que ninguém as importunem. Essas atrizes do mundo real wackeano vestidas de diabos sentem-se até certo ponto fora das interdições habituais e comunicam essa disposição de espírito a todos aqueles com os quais entram em contato. Forma-se ao redor delas um ambiente de carnavalesca liberdade desenfreada, criando-se um “ambiente familiar de licença e de franqueza” (BAKHTIN, 1999, p.169).

No meio das duas “diabetes” (também portadoras de chifres), oferece-se a logomarca ou sigla do festival (figuras 21 e 24) que, aliás, vem sofrendo modificações estilísticas desde a sua elaboração. O crânio de boi com cornos é uma imagem grotesca ambivalente associada ao próprio corpo do homem. A sua significação é a mesma. Os chifres dos bovinos, em qualquer lugar que apareçam, seja nas culturas neolíticas, seja na iconografia - isto é, nas ornamentações de ídolos em forma divina - marcam a presença da fertilidade. “Evocam os sortilégios da força vital, da criação periódica, da vida inexaurível e da fecundidade, vindo assim a simbolizar, analogicamente, a majestade e os obséquios do poder real” (BRANDÃO, 1997, p.261). Sua ambivalência torna-se visível na figura da morte ou de uma caveira; da morte prenhe que dá à luz. O aparatoso par de chifres corresponde a um realce do corpo do animal em que ele se expande à exterioridade, ocasionando uma interpenetração com o Mundo por meio de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como: a boca aberta, os órgãos genitais, os seios, o falo, a barriga e o nariz.

A imagem grotesca do corpo conduz essa função de criar e ser criado, exibindo dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado (BAKHTIN, 1999). A logomarca do W.O.A vem se convertendo em um meio de expressão artística, ideológica e “propagandística” poderosa. Ela é incinerada simbolicamente, “morre” (figura 24) toda a vez que uma edição do festival chega ao seu termo. A cada ano subsequente, porém, ela “renasce” com mais força e popularidade.

**Figura 24** – A marca registrada do Wacken em seu momento de incineração (encarte do DVD: *Live at Wacken 2007: 18 years in history*)



Fonte: Hellion Records Brazil (2009)

Na figura 22, tem-se uma situação de repouso, de banquete e, ao lado, uma participante (provavelmente, de procedência polonesa pelo que se visualiza na estampa da camiseta) do festival faz uso público de alguns atributos gestuais do Heavy Metal, tais quais: os braços erguidos na incumbência de sustentar, expondo, o sinal da mão cornuda (*the sign of the horns*, na língua inglesa) e a boca escancarada com a língua de fora em uma clara expressão de desfaçada rebeldia. A jovem metaleira acha-se em seu território próprio, onde muito à vontade pode comunicar-se por via de discursos especiais e através de uma linguagem familiar ressonantes na praça pública do W.O.A., inutilizáveis em outros lugares, como: igrejas, tribunais, instituições estatais e/ou cerimônias sociais (BAKHTIN, 1999, p.133).

Os grandes acontecimentos festivos medievos, destacando as festas dos loucos e as festas do asno, tratam de descrever com muita alegria despreocupada e ampla falta de seriedade (sem medo de qualquer tipo de censura) a parábola bíblica do coroamento e do destronamento, da flagelação e da ridicularização do Rei da Judeia. A imagem de Jesus Cristo crucificado - ou carregando a pesada cruz de madeira - é uma das representações preferidas pelos fiéis de todo o Mundo durante as festividades populares religiosas ou carnavalescas. E juntamente com essas reproduções de Nosso Senhor, salienta Bakhtin que, também outros determinados elementos muito comuns em livros de François Rabelais (cenas de batalhas, golpes, destronamentos, profecias, adivinhações e imagens do jogo, de grosserias e de

obscenidades) exercem uma influência determinante nos grandes rega-bofes. (BAKHTIN, 1999, p.206).

Os quatro profetas (e também santos) dos chamados *Evangelhos Sinóticos*:<sup>23</sup> São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João narram - com algumas variações, idiossincrasias e muita verve artística - os últimos momentos terrenos de Jesus Cristo. São os episódios em que ele de fato começa a sofrer (e a suportar) toda espécie de castigo físico e de calúnia, difamação e injúria. São distribuídos no Novo Testamento sob a nomenclatura: *Jesus diante do Sinédrio* (tribunal, entre os antigos judeus, composto por sacerdotes, anciãos e escribas), *Negações de Pedro*, *Morte de Judas*, *Jesus diante de Pilatos* – São Lucas ainda acrescenta: *Jesus perante Herodes* e *Jesus novamente diante de Pilatos* -, *O Caminho da Cruz* (ou *O Caminho do Calvário*, ou a via-crúcis),<sup>24</sup> *A Coroação de Espinhos*, *A Crucifixão* (ou *A Crucificação*) e *Jesus na cruz é escarnecido e injuriado* (ou *Jesus na cruz é sujeito à zombaria e ultrajes*). São João também se vê tentado a fornecer novas informações sobre o martírio final em *O golpe de lança*.

***O Golpe de lança*** – Como era a Preparação, para que os corpos não ficassem na cruz durante o sábado – porque o sábado era grande dia –, os judeus pediram a Pilatos que lhes quebrassem as pernas (para acelerar a morte) e fossem retirados. Vieram, então, os soldados e quebraram as pernas do primeiro e depois do outro, que fora crucificado com ele. Chegando a Jesus e vendo-o já morto, não lhe quebraram as pernas, mas um dos soldados traspassou-lhe o lado com a lança e imediatamente saiu sangue e água. (3Jo 19, 31-34).

Lembra Bakhtin (1999, p.38): “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme. O grotesco e o sublime completam-se mutuamente, sua unidade produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir.” A imagem grotesca bakhtiniana caracteriza-se pela versatilidade de transformação ou de metamorfose. A sua ambivalência é extraordinária, assim como a sua atitude perante o tempo e à evolução. Encontra-se sempre a ousar, modificando o antigo e incorporando o novo, isso permite a associação de elementos heterogêneos e o consequente afrontamento ao senso comum.

<sup>23</sup> Os Sinóticos (ou Sinópticos) correspondem ao conjunto dos evangelhos (palavra derivada do grego *euaggélion*: “boa nova”) segundo São Mateus, São Marcos e São Lucas. Estes três primeiros evangelhos trazem entre si versões bastante semelhantes, que assim promovem uma vista do todo com “um só olhar” (de onde deriva o nome sinótico).

<sup>24</sup> Via-crúcis à letra é “o caminho da cruz”, do latim *via crucis*. Comporta, figurativamente, o significado de martírio ou de tormento mental como penitência aos fiéis. Faz alusão às quatorze etapas (incluindo as de extrema dor física) pelas quais Jesus Cristo teria passado carregando uma pesada cruz de madeira até o local da sua crucificação e morte no Monte Calvário em Jerusalém.

**Figura 25** – Capa do disco *Christ Illusion* do grupo Slayer (2006)



Fonte: Disponível em: <[www.musicmight.com](http://www.musicmight.com)>. Acesso em: dez. 2010

**Figura 26** – Capa da revista *Burrn!* japonesa do Heavy Metal



Fonte: Burrn! (ed. nov. 2008)

Desde o seu surgimento, no início da década de 1980, o grupo norte-americano Slayer (um dos precursores do Thrash Metal) vem lançando desenhos (e fotografias) de capas de disco demasiadamente impactantes. A figura 25 refere-se ao seu penúltimo trabalho nomeado *Christ Illusion* (2006). A capa foi confeccionada três anos após a invasão do Iraque pelas forças dos EUA e seus aliados, causando reações contrárias de setores oficiais e religiosos da sociedade estadunidense. O título (*Christ Illusion*) leva em si forte carga difamatória de grosseria sob o aspecto de uma descabelada blasfêmia, o mesmo pode-se dizer das suas duas denominações anteriores em álbuns: *Diabolus in Musica* (1998) e *God Hates Us All* (2001). A imagem central do homem sem antebraços e mãos, sem sombra de dúvida, alude à imagem do Cristo crucificado. Os outros partícipes da ilustração, seja as cabeças com as faces denotando dor e morte, seja as caveiras, seja as silhuetas de vaso de esquadra e armas bélicas transformam-se em uma frontal paródia satírica das horrendas consequências da guerra e do fanatismo político-religioso no físico (corporal) e na alma humana, retratados em um mar de sangue e um céu crepuscular.

A utilização de componentes carnavalescos é considerável com a hipérbole (exageração) e o grotesco a deformar os traços corporais e expressivos tanto do Cristo mutilado como os dos rostos a sua volta. Percebe-se no semblante do Cristo (e nas feições de

algumas outras faces) tímidas marcas de um riso da verdade popular não-oficial, aventando oposição aos atos de violência e guerra; quanto às caveiras, naturalmente, esboçam sorrisos. Na figura principal ainda se destacam: a coroa de espinhos (objeto carnavalesco, largamente difundido pelo Mundo, e associado às lutas contra a opressão do Estado e a intolerância religiosa); o ícone cristão (pintado ou tatuado em seu peito); e o grande olho no baixo corporal (região do umbigo) que reveste a imagem de misticismo. A luminosidade cumpre o seu papel de proporcionar um cenário lúgubre (crepuscular) com emprego de cores como o “vermelho-sangue” e o amarelo-torrado.

A figura 26 diz respeito à capa da edição de novembro de 2008 da revista japonesa especializada em Rock e seus múltiplos gêneros correspondentes: *Burnn!*. Nada pode suplantar a sugestão de um clima carnavalesco que a reunião de um bando de mascarados. Todos os músicos da banda Slipknot (do Alternative Metal e/ou Nu-Metal) estão vestidos de preto no meio de um ambiente ensombrado para destacar os disfarces que interpretam figuras históricas (o Cristo crucificado com a coroa de espinho de novo) ou que representam os vícios humanos, como o do “Sadomasoquista”. O desenho das máscaras e pinturas é empregado com exagero e formas grotescas, características fundamentais da carnavalização. O personagem “Pinóquio” (o primeiro na ilustração) traz à tona duas questões carnavalescas interessantes: o motivo do nariz e o sorriso irônico. O caráter risível do nariz sempre mexe com o imaginário humano, chega a ponto de se levar a crer que o seu tamanho é proporcional à potência do falo, além de que provoca inúmeras outras impressões. A ironia é um modo de se exprimir com vistas a dissimular; é inteligente e por isso pode-se argumentar que é filha do tempo, e ao se tornar direta e afrontosa ao oponente pode vir a se transformar em sarcasmo. O riso, bom ou mau e de maneira explícita ou não, exerce influência profunda nas ilustrações do Heavy Metal.

A tortura serve para indicar diversos modos de impor sofrimento por meio de penas e punições. É uma prática tão velha quanto é remota a primeira relação convival entre seres humanos na face da Terra. No Egito, na Assíria e em Atenas Antiga (considerada o berço da democracia) há registros de escravos e estrangeiros que tenham sido torturados. Para não fugir à regra de toda criação humana, a tortura, através dos tempos, vai se transformando (“evoluindo”), tomando diferentes aspectos e almejando outros propósitos. Na Idade Média, as autoridades eclesiásticas – antes vítimas de perseguição - desaprovam-na até o instante em que passa a ser utilizada contra as seitas heréticas. A partir do século XV dá-se o debute oficial da temível Inquisição Espanhola conhecida como Santo Ofício, que também se faz presente em um bom número de países (ou melhor, nações) europeias: em Portugal, na

Holanda, na Itália, na Alemanha, na França e na Inglaterra (os britânicos, aliás, têm um pendor especial por acusações e condenações contra bruxos do sexo feminino). As atenções se concentram às ações maléficas de homens e mulheres “propensos” à magia negra, sobretudo nas atmosferas propícias das comunidades campesinas.

Com as guerras de religião, A Guerra dos Trinta Anos<sup>25</sup> e a Fronda,<sup>26</sup> uma conjuntura econômica cada vez mais desfavorável, pontuada de escassez, epidemias da peste e epizootias,<sup>27</sup> o período que cobre o fim do séc. XVI (e a primeira metade do XVII) ofereceu as condições ideais para a emergência de tal fenômeno (de caça às bruxas). Os camponeses procuravam uma explicação lógica para seus infortúnios, e achá-las na ação nefasta de pessoas mal-intencionadas não parecia inconcebível. (SALLMANN, 2002, p.42).

No período compreendido entre 1348 e 1670, a Europa Ocidental é regularmente palco de pestes e a mão do diabo - e de bruxos (as) - é considerada a agente disseminadora de tantos flagelos. As populações urbanas e, especialmente, as rurais sofrem uma pressão constante e aterrorizadora em seu viver cotidiano, um verdadeiro terror epidêmico.

O simples boato era suficiente para pôr em ação o aparelho judiciário e seu espantoso arsenal. Assim que a suspeita de bruxaria surgia, o juiz devia intervir sem demora, a proceder a uma investigação e perseguição. Ora, essa suspeita não precisava de muito para ser provocada. Qualquer morte, doença, acidente, qualquer acontecimento desagradável tendo, ou parecendo ter, um caráter imprevisto, podiam ser atribuídos ao sortilégio: uma mulher que paria natimortos; uma queda de costas do alto de uma escada; o emprego (durante uma discussão) de expressões como “vá para o inferno”; manter hábitos sexuais particulares; mudar frequentemente de domicílio; ficar perturbado ou manter o olhar fixo no chão quando se falava de bruxaria; frequentar ostensivamente as igrejas; possuir um terço em que a cruz tinha um dos braços quebrado. (SALLMANN, 2002, p.62).

<sup>25</sup> A Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) é oficialmente inaugurada com o episódio conhecido como Defenestração (ou Desforra) de Praga, quando emissários do imperador católico do Sacro Império Romano-Germânico - Fernando II - são atirados pela janela do Castelo de Hradčany (distrito de Praga, na Boêmia) por protestantes hussitas. A luta armada envolve os Reinos de França, da Suécia, da Dinamarca, da Espanha e, obviamente, dos diversos principados autônomos que constituem a atual Alemanha, contando ainda com a participação especial do Cardeal de Richelieu, de Cristiano IV, de Alberto de Wallenstein e de Gustavo Adolfo. De fato, mais uma guerra provocada por interesses religiosos e de ambição de conquista de terras (e de poder), em que a população de boa parte da Europa sofre terrivelmente com os abusos e crueldades de tropas mercenárias, locais e estrangeiras. (*TRÓPICO*, v.6, p.1025-1026).

<sup>26</sup> O confronto armado chamado de Fronda (que significa funda) diz respeito à França. Entre 1648 e 1653, o Cardeal Richelieu morre e deixa Júlio Mazzarino em seu lugar para cuidar dos interesses do Príncipe Luís XIV. Grandes feudatários (nobres) procuram pôr abaixo a casa real ora com o apoio popular, ora sem ele. Mazzarino sai vitorioso, abrindo caminho para a carreira “luminosa” do futuro “Rei-Sol”. (*TRÓPICO*, v.6, p.1043-1044).

<sup>27</sup> Doenças, contagiosas ou não, que atacam numerosos animais ao mesmo tempo e no mesmo lugar.

A situação geral só apresenta um quadro mais saudável e de tranquilidade quando as ideias iluministas de pensadores, tais como: Pierre Bayle (1647-1706), Voltaire e Marquês de Beccaria (ou Cesare Bonesana, 1738–1794), são colocadas em prática, combatendo o uso indiscriminado de torturas. Natural que, em face de toda adversidade e violência circundantes, o Carnaval, festejado na terça-feira (última semana antes da Quaresma) é o momento mais aguardado. Torna-se o símbolo e a encarnação da verdadeira festa popular e pública, absolutamente não sujeito à Igreja e ao Estado, que o toleram. O Carnaval sobressai-se em relação a todas as outras folganças porque estas ainda estão ligadas diretamente com os cultos e os ritos de ordem religiosa ou estatal. O judicioso ponto de vista do poeta alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) sobre a multidão carnavalesca é apresentado por Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*.

Em primeiro lugar, não é um hóspede melancólico. O Carnaval é a única festa que o povo se dá a si mesmo, o povo não recebe nada, não sente veneração por ninguém, ele se sente o senhor, e unicamente o senhor. Não há convidados, nem espectadores, todos são senhores; em segundo lugar, a multidão é tudo menos melancólica. Todo o mundo, mesmo os mais graves, depõem sua gravidade. (BAKHTIN, 1999, p.217).

À representação do Cristo crucificado nas grandes aglomerações populares, soma-se a figura do bobo ou bufão (ou do principal porta-voz da comicidade medieval e renascentista), com seus guizos, chapéu e cetro, como uma das formas imagéticas mais conhecidas e importantes. A tolice apresenta dois aspectos, um lado negativo e outro positivo; pode significar tanto degradação, mentira e humilhação como também recomeço e verdade. O bobo é um personagem emblemático que representa extraordinariamente o papel de inversão, de grosseria, de obscenidade, de passatempo (entre o jogo-espetáculo e a vida), de destronamento ou de entronização, de profecia, enfim, de desordem total do Mundo manifestada de uma maneira divertida e que escapa de qualquer tipo de punição mais grave.

Evidentemente, a tolice é profundamente ambivalente; ela tem um lado negativo: rebaixamento e aniquilação (que se conservou na injúria moderna de “imbecil”) e um lado positivo: renovação e verdade. A tolice é o reverso da sabedoria. É o inverso e o inferior da verdade oficial dominante; ela se manifesta, antes de tudo, em uma incompreensão das leis e convenções do mundo oficial e na sua inobservância. A tolice é a sabedoria licenciosa da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das preocupações e da sua seriedade. (BAKHTIN, 1999, p.227).

O tolo, o bufão, o bobo ou o truão é geralmente confundido com o Arlequim, principal personagem caricatural da *Commedia dell'arte*<sup>28</sup> italiana, que surge por volta da primeira metade do século XV e que, imensamente, veio a influenciar a literatura e o teatro em todo o Mundo. O Arlequim é sempre visto mascarado e em sua veste feita de retalhos multicoloridos losânicos a preparar travessuras a quem lhe atravesse o caminho. Ninguém escapa a suas criativas e imprevisíveis diabruras, incluindo velhos, mulheres e crianças.

**Figuras 27, 28, 29 e 30** – Capas variadas do disco intitulado *Accident of Birth* (1997) do vocalista do grupo Iron Maiden: Bruce Dickinson

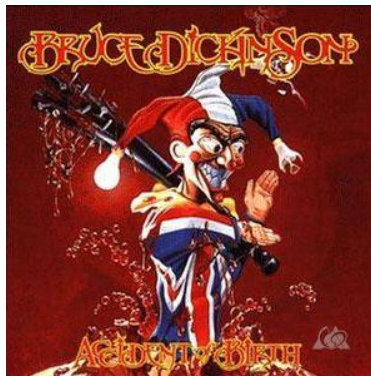


Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

**Fonte:** Disponível em: <[www.musicmight.com](http://www.musicmight.com) e [www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com)>. Acesso em: dez. 2010

As figuras de número 27 ao 30 pertencem à série de capas do disco intitulado *Accident of Birth* (1997), da carreira solo de Bruce Dickinson, vocalista do Iron

<sup>28</sup> O teatro popular improvisado italiano, despontado no século XV e que atinge o auge de sua influência na França e Europa de Molière (1622–1673), é mais conhecido por *Commedia dell'arte*. Trata-se de um gênero teatral único, autônomo e extremamente caricatural, pois comporta um elenco de personagens estáveis e de personalidades fortes e expressivas, tais como: o Arlequim, o Pierrô, a Colombina, o Pantalone (ou Pantaleão), o Doutor. O Carnaval brasileiro, em tempos idos, muito emprestou desses personagens.

Maiden que é uma das principais bandas da História do Heavy Metal. As ilustrações são de autoria do desenhista inglês Derek Riggs, também criador da multiacclamada e conhecida mascote escaveirada do Iron Maiden: Eddie the Head. Todas as figuras apresentam, como personagem central, o bobo (com seus traços bem conhecidos: chapéu pontiagudo, destacado babador e indumentária colorida), batizado Edison (talvez essa seja a razão da presença das lâmpadas elétricas em substituição aos guizos, em homenagem a Thomas Alva Edison, 1847–1931). A figura 30 é uma versão ampliada da 27 em que o bufão emerge de súbito, e dolorosamente, esparrama sangue e substâncias biliosas sobre o saliente ventre de um indivíduo, permitindo aí uma forte alusão ao baixo material e corporal, como também à bebedeira e à comilança, ou seja, ao excesso. O tolo é vivo de comicidade ambivalente; o seu olhar, concomitantemente, transmite uma loucura positiva: de liberdade que recusa qualquer espécie de medo, e outra negativa: de desenfreada brutalidade e total indiferença ao sofrimento do próximo; o patente bastão recheado de pregos não deixa nenhum resíduo de dúvida quanto a isso.

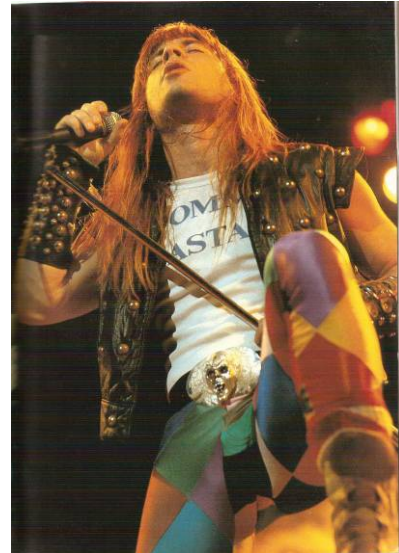
A tinta vermelha aplicada em seu rosto (figuras 27, 28 e 30) cumpre, a contento, a tarefa de substituir a máscara; na representação do “bobo crucificado” (figura 29), contudo, os lábios do curingão não trazem qualquer sinal de pintura, o que o aproxima mais da figura parodiada, ou seja, a do Cristo crucificado. O seu sorriso (figuras de número 27 ao 30) é notavelmente extenso, malicioso e sarcástico, comportando ao mesmo tempo as três particularidades do riso carnavalesco: o universalismo cômico, a liberdade utópica e a verdade popular não-oficial, e ainda o inexorável sorriso irônico de Flusser. Edison, em posição superior (figura 30), apresenta-se em um momento singular, em que o bobo da corte exerce dominação sobre alguém, em tese, muito mais forte do que ele (inclusive, dá-se ao luxo de deixar entrever um gesto de complacência com a mão esquerda); trata-se de uma declarada inversão de poder, do poder velho (sério e oficial) pelo novo (popular, subversivo e não-oficial).

**Figura 31** – Representação clássica do Arlequim



**Fonte:** Disponível em:  
<<http://blogsergiofreire.files.wordpress.com>>.  
Acesso em: dez. 2010

**Figura 32** – O vocalista Bruce Dickinson durante uma apresentação da banda Iron Maiden com suas calças à la Arlequim



**Fonte:** Iron Maiden HM Photo Book ( 1984, v.8, não paginado)

O Arlequim clássico (figura 31) ainda é portador de alguns outros aspectos. O seu riso traz a marca da verdade alegre essencialmente carnavalesca, isto é: jovial, brincalhona e despreocupada com os problemas dos homens; pode-se traduzir como uma indiferença quase ingênua ao mundo oficial, com suas concepções, seu sistema de julgamentos e sua opressiva seriedade. Ele se protege com uma máscara e se reveste inteiramente com panos multicoloridos em forma de losango. Seus trejeitos denotam conhecimento de cavalheirismo e boas maneiras, porém, o porrete (estrategicamente acomodado para o uso repentino) denuncia tanto a sua natureza travessa quanto a sua maldade demoníaca e desmesurada. Toda a espalhafatosa cerimônia que executa para o brinde com a taça de champanhe transporta à ideia do banquete sem limite, e ao entendimento de que o Arlequim dá-se às carraspanas, às comezainas e às festas orgiásticas.

Na figura 32, temos uma foto, em *contre-plongée*, de Bruce Dickinson durante um show do Iron Maiden nos anos 80. Naquela época, Dickinson tinha o hábito de usar calças ao gosto do Arlequim. Suas maneiras ante o público (como de todos os demais artistas) são de impecável educação, mas contrasta com toda a parafernália visual e mercadológica utilizada pelo grupo inglês: jaquetas de couro recobertas de tachas e rebites,

cabelos compridos e imagens de caveiras em grande quantidade (como a da fivela do cinto de Bruce). O Iron Maiden se apropria de diversas figuras medievais e/ou renascentistas, tais quais a o instrumento de tortura (da qual deriva o nome da banda) e a do Arlequim, procurando invocar antigas forças de extraordinário apelo carnavalesco, por conseguinte popular.

As contumélias e brincadeiras turvejantes (embriagantes) do Arlequim, todavia, nem sempre estão enquadradas em um universo ingenuamente recreativo. A partir de 1570, na área geográfica de Friole (em italiano Friuli, situada na região administrativa Friuli-Venezia Giulia, no Nordeste da Itália), grupos de moradores da região, autodenominados *il benandanti* (ou “os andarilhos do bem”), dirigem-se para a Planície de Josafá com o propósito de combater bruxos na chamada Noite das Têmporas. A boa colheita da comunidade depende do resultado da batalha. Tal prática estende-se através de um século, até que a Igreja Católica consegue pôr termo a esta crença local. Curiosamente, o vilão-mor, chefe de todos os feiticeiros e feiticeiras não é outro senão o Arlequim, o “espírito feroz e maléfico”.

Com o traje composto de pedaços de panos triangulares, a máscara negra e o bastão, o Arlequim era, na Idade Média, um gênio maligno que se relacionava com o mundo dos demônios e bruxas. Na *Commedia dell’arte*, ele se transformou em bufão cínico e poltrão. O teatro clássico enriqueceu sua personalidade. [...] A *Commedia dell’arte* tornou o “espírito feroz e maléfico” em uma “máscara inofensiva”. (SALLMANN, 2002, p.89).

As travessuras diabólicas do Arlequim transformam-se rapidamente em elementos figurativos de Carnaval e de comédia. A danura (diabrura) arlequinal encontra-se e se mistura à vida das pessoas no campo de ação da praça pública, gozando de direitos particulares do Carnaval, isto é, de familiaridade e liberdade. Do mesmo modo que provoca confusão entre todas as gentes, o Arlequim, também passa a representar um novo tipo de herói, haja vista, a sua natural propensão de reagir contra qualquer autoridade ou sistema preestabelecido. Ele contém em si características especiais – principalmente, a ambivalência e a intimidade com o baixo material e corporal – assaz parecidas com outra imagem relevante e corrente em todos os locais públicos destinados às grandes comemorações festivas: a do diabo.

No transcurso do tempo, iniciado com os textos dos apóstolos de Jesus Cristo (nos séculos I a.C. e I d.C.) e com os testemunhos (e relatos) de historiadores da época, passando depois por diversas obras de monges e padres da Igreja (tais como: São Jerônimo, Dionísio “O Areopagita”, Santo Agostinho), a idealização da figura do diabo vem tomando

formas variadas e antagônicas, o que acarreta diferentes maneiras de interpretá-la ou de representá-la em praça pública. Pode-se dizer que o século XIII é o período em que o medo do diabo atinge o seu ápice. Paulatinamente, até o final do século XVII, o furor das massas mal-educadas voltadas contra Satanás é transferido aos seus “colaboradores humanos”: os bruxos (as) e/ou os feiticeiros (as), que são empregados como agentes para a realização dos desígnios do Senhor do Mal. E com o passar do tempo, a própria figura do diabo vai perdendo toda a sua capacidade de infundir temor e pânico generalizado, uma vez que as pessoas são levadas a crer que ele pode ser logrado, iludido e mesmo manipulado.

Considerando que o ar ao redor da terra estava cheio de maus espíritos expulsos do paraíso, surgiu o costume de dizer “Deus te abençoe!” quando uma pessoa espirra, com a intenção de afastar os maus espíritos que poderiam ser aspirados. Acreditava-se que o diabo estava sempre voando em volta das pessoas, esperando uma oportunidade para atacar; quando alguém derramava sal, atirava um pouco por cima do ombro para atingir os olhos do diabo, já que o sal está vinculado à pureza, isto é, à preservação da incorruptibilidade. Portanto, o diabo podia ser enganado. Ainda que as pessoas fossem encorajadas a temê-lo, eram ensinadas a rir dele. Há muito que o riso é considerado uma arma bastante útil contra a maldade, de modo que seria errado interpretar a vida dos povos da Idade Média como uma sequência interminável de tristezas e terror. (O’GRADY, 1991, p.71).

Como antes comentado, há a permissão do alto clero e das autoridades locais para que atores fantasiados de diabos percorram, alguns dias em tempo anterior das festividades, as cidades e as aldeias vizinhas, transmitindo todo o espírito destituído das interdições habituais, suscitando, por isso, um ambiente de liberdade carnavalesca sem freio. Boa parte desses intérpretes infernais advém das classes baixas, de onde se origina a expressão: pobre-diabo. Muitos desses capetas autorizados (ou pobres-diabos) exageraram no desempenho de sua função que se esperava que fosse a de espalhar alegria e descontração.

Eles se consideravam excluídos das leis habituais, violavam às vezes o direito de propriedade, pilhavam os camponeses, aproveitavam a ocasião para “se arranjar”. Entregavam-se também a outros excessos, em consequência disso, decretos especiais proibiam a concessão de liberdade aos diabos fora dos seus papéis. Mesmo quando ficavam dentro dos limites dos papéis que lhes eram atribuídos, os diabos conservavam uma natureza profundamente extra-oficial. Injúrias e obscenidades faziam parte do seu repertório: agiam e falavam contrariamente às concepções oficiais cristãs, como, aliás, exigia o papel. Faziam em cena um barulho e uma confusão extraordinária, sobretudo, se se tratava da “grande diabrura”. Daí a expressão “fazer o diabo a quatro”. (BAKHTIN, 1999, p.232).

Empresta-se, finalmente, uma denominação diabólica – diabrura – para atos tipicamente humanos de violência excessiva e espontânea. Até que se consiga um controle legal sobre os pobres-diabos, muitas populações (especialmente as de áreas rurais) têm seus estabelecimentos particulares roubados ou dilapidados por esses vândalos que dispõem do aval das autoridades. Durante o período em que perambulam assaltando e, de fato, infernizando as pessoas, gozam livremente de uma imunidade sobrenatural similar a de os juízes dos tribunais de justiça seculares ou os “detectores de bruxas” e seus auxiliares, que para confiscarem os bens de suas vítimas arrogam-se a proteção contra sortilégios ou contra poderes maléficos de outros mundos.

## 2.4 O BANQUETE

**Figuras 33 e 34** – Dois momentos em contraste: na parte da frente da capa do disco, a imagem da vida dentro dos padrões, com o músico na sua infância em um piquenique e na companhia do pai, mãe e irmã. No verso do disco, já na vida adulta, a imagem do “certinho” degenera-se em uma comezaina transformada em patuscada com aspectos orgiásticos junto aos amigos músicos e fãs dedicadas da banda.



Fig. 33

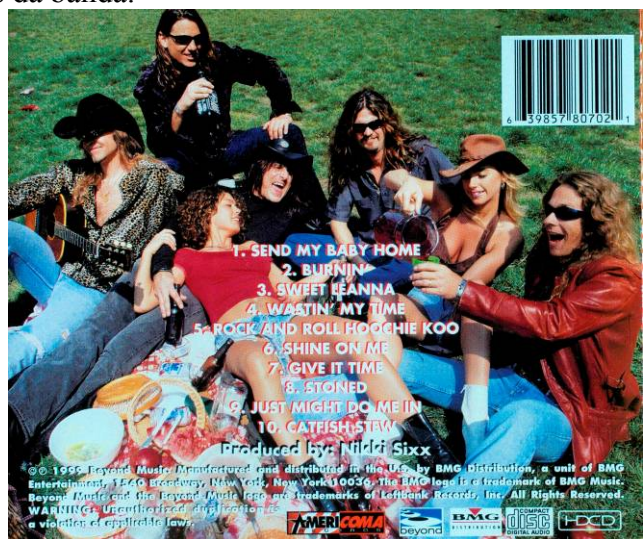


Fig. 34

Fonte: Capa do disco CD: *First Big Picnic* BMG (1999)

A banda estadunidense do Hard Rock: Laidlaw, lança em 1999 um CD com duas ilustrações de capa (frente e parte posterior) de piquenique fortemente alusiva ao triunfo universal da vida sobre a morte (ou da alegria sobre a tristeza), proporcionado pela abundância do banquete, sobretudo do bródio (comezaina) público. A embriaguez da comida

e da bebida traz, momentaneamente (o caráter utópico do banquete), satisfação aos homens, fazendo-os esquecer dos males presentes, das interdições e dos medos, e lhes dá esperança de bens futuros. A libido se destrava, configura a ruptura das inibições, repressões e recalques, criando as situações orgíacas, como se vê na figura 34. A primeira imagem é de convescote, familiar e perfeitamente disposta nos padrões oficiais da sociedade. Os personagens estão sentados de modo regular, comendo torta e *cake*; há uma toalha estendida no chão como em todo piquenique ordeiro (figura 33). As duas imagens associadas entre si completam a paródia de banquete entre as cenas de excursão festiva no campo. Em geral, o riso está profusamente aplicado em favor do sentimento de liberdade.

Tudo indica que a imagem do banquete ou da comezaina sempre está firmemente ligada à luta do homem com o Mundo, terminando com a vitória do primeiro. Essa imagem traz consigo um hiperbolismo positivo de tom triunfal e alegre. Afirmam certos etnólogos e folcloristas que, desde épocas antigas, o comer é inseparável do trabalho. Nos primeiros tempos de caça, todos os participantes realizam o despedaçamento e a consumação do animal abatido. Mais tarde, toda a sociedade passa a participar do trabalho e do comer coletivamente, e esse banquete é muito mais que um simples acontecimento social, pois representa um triunfo do grupo como uma última etapa vitoriosa de esforço. A relação íntima entre um desfecho vencedor e a digestão de bebidas e comidas em um ambiente coletivo continua extremamente natural e difuso em todos lugares e países.

No sistema das imagens do povo trabalhador - que continua a ganhar vida e o alimento no combate que é o trabalho, que continua a devorar a parte do Mundo que acaba de conquistar, de vencer - as imagens de banquete guardam sempre sua importância maior, seu universalismo, sua ligação essencial com a vida, a morte, a luta, a vitória, o triunfo, o renascimento. Por essa razão, essas imagens continuaram a viver, no seu sentido universalista, em todos os domínios da obra criadora popular. Elas continuaram a se desenvolver, a se renovar, a se enriquecer de novos matizes, a estabelecer ligações novas com os novos fenômenos. Cresceram e se renovaram simultaneamente com o povo que as criou. (BAKHTIN, 1999, p.246).

Os lugares de banquete – o que se verifica também nas festas recreativas que envolvem alimentos – “justificam o jogo com os objetos sagrados, o que, em outras circunstâncias, teria constituído uma profanação monstruosa” (BAKHTIN, 1999, p.253). É tolerada a quebra de todos os interditos, podendo-se incluí-los na mesma situação dos chamados santuários (ou áreas livres), protegidos de qualquer represália e/ou sanção de cunho

moral, onde, de modo pleno e satisfatório, inserem-se os grandes festivais *open air* do Hard Rock e do Heavy Metal.

A última etapa vitoriosa do trabalho encerra-se em uma vultosa comezaina. Um hábito universalmente propagado há incontáveis séculos, próprio de um sem-número de povos e civilizações. Os gregos não se cansam de falar de simpósios e de refeições comemorativas em todas as áreas do conhecimento humano. Homero, por exemplo, em sua clássica obra *Ilíada* termina o ciclo da Guerra de Tróia com um banquete fúnebre. Tem-se aí um uma típica situação de ambivalência entre morte (a destruição da poderosa cidade de Podarces, ou Príamo, e o massacre em massa de toda a população dardânia) e coroamento (a demorada e custosa vitória dos aqueus, ou aliados gregos, contra aqueles que lhes faziam frente em armas e no comércio).

Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto que a morte e a comida são perfeitamente compatíveis). O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica da sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. Nesse aspecto, é o equivalente da concepção e do nascimento. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova. (BAKHTIN, 1999, p.247).

Outro aspecto importante associado às conversações à mesa é o que o autor chama de “enquadramento essencial da palavra sábia, dos sábios ditos e da alegre verdade” (BAKHTIN, 1999, p.245). Durante os banquetes as conversas desenvolvem-se de forma livre e brincalhona. No meio de todas as palhaçadas e brincadeiras, a liberdade e a franqueza fazem-se presentes, e isso ocorre mesmo durante a discussão de temas de altas matérias ou de ciências profundas em que a seriedade é requisito primordial. Segundo Rabelais, nessas ocasiões as conversas fluem sem embaraços sob o chapéu protetor do bufão. Pode-se ainda acrescentar a isso, a égide da invenção maravilhosa e inebriante de Baco:<sup>29</sup> a do vinho.

O pão e o vinho (o Mundo vencido pelo trabalho e pela luta) afugentam todo medo e libertam a palavra [...]. Observemos que Rabelais opôs o vinho ao azeite. Como já dissemos, este último é o símbolo do sério piedoso e oficial, da piedade e do temor de Deus. O vinho liberta do medo e da piedade. A verdade no vinho é uma verdade livre e sem medo [...]. Acontece o mesmo na embriaguez: em seguida a um aumento súbito do sangue, as almas

<sup>29</sup> “Viu-se que o filho de Zeus (Dioniso ou Baco) foi levado para o monte Nisa e entregue aos cuidados das ninfas e dos sátiros. Pois bem, lá, em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação e em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o jovem deus. Certa vez, ele, ainda adolescente, colheu alguns desses cachos, espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte. Todos ficaram então conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer.” (BRANDÃO, 1998, vol.2, p.123).

mudam com os pensamentos que elas contêm, e os homens, esquecidos dos males presentes, aceitam a esperança de bens futuros. (BAKHTIN, 1999, p.249).

O valor que se atribui à necessidade de alimentar os mortos para que estes desfrutem de uma tranquila vida além-túmulo remonta bem antes que os filósofos. Os povos antigos - ancestrais indo-europeus dos gregos e romanos - não veem a morte como um fim, mas como uma simples mudança existencial. A fundamental ideia ambivalente da carnavalização de morte e renascimento, portanto já se encontra imersa em cerimoniais fúnebres, que implicam comidas e bebidas (banquete), muito antes da Idade Média e das obras rega-bofes de Rabelais. Acredita-se que o corpo e a alma juntos acompanham o defunto no túmulo e, se a última não é satisfeita a contento (isto é, com as oferendas e alimentos de que precisa), é condenada a errar sempre, sob a forma de larva ou de fantasma, como afirma o historiador francês Fustel de Coulanges (1830–1889) em seu livro *A Cidade Antiga*. Daí tem-se o desenrolar da crença em almas penadas.

As funções bakhtinianas da imagem do banquete (a liberação do verbo, o jogo livre com as coisas sagradas e o triunfo vitorioso do homem que não teme o Mundo, mas o degusta) são válidas para todas as fases da História da Evolução Humana e, como nunca, o caráter utópico das palavras de repasto se mantém vivo até hoje nos discursos e nos brindes. Bakhtin (1999) ressalta, porém, que as imagens da festa popular do comer e do beber diferencia-se em extremo daquelas que dizem respeito ao comer na vida privada, desligada da praça pública, e estreita à glotonaria, à cupidez, ao egoísmo individual e de classe. Esse triunfo conjunto do povo é facilmente observado nos principais festivais do Hard Rock e do Heavy Metal que têm lugar garantido ano após ano nos países mais desenvolvidos da atualidade.

**Figura 35** – A alegre comezaina das caveiras presidida pelo diabo e assistida por uma diaba e um garçom escaveirado no encarte central do CD: *Voodoo Lounge* dos The Rolling Stones



**Fonte:** Japan: Virgin/EMI (1994, CD)

**Figura 36** – O arranjo dos músicos da banda Iron Maiden à mesa quando da chegada do cérebro para o início do banquete.



**Fonte:** UK, EMI (1983, CD)

O livro de Jac Remise: *Satan's Daily Life in the 19th Century* (France: Editions Balland, 1978) traz uma fotografia extraordinariamente curiosa e grotesca de facecioso banquete (figura 35), que é explorada pelo grupo do Hard Rock: The Rolling Stones em seu disco *Voodoo Lounge* (1994). Nela, intitulada *Satan's Play Room*, o diabo despende horas de descontração com um pugilo de caveiras semoventes ou de “mortos-vivos”. Todos os participantes encontram-se rindo a valer, assim como jogam, bebem, comem, fumam, confraternizam-se e até assumem pose para a lente da máquina fotográfica. O riso de todos os presentes harmoniza-se com as três particularidades bakhtinianas (o universalismo cômico, a liberdade utópica e a verdade popular não-oficial) assim também com o seu aspecto mais cáustico, prestigiando o aspecto nada condescendente da risada irônica flusseriana, esta que tanto se assenta na máxima greco-latina *pulvis et umbra sumus*.<sup>30</sup> O largo sorriso, cômico e universal, do diabo (e de seus camaradas) tem o caráter de paródia, indo de encontro às belas imagens festivas de cerimônias oficiais e/ou religiosas, nas quais “pessoas bonitas”, “sadias” e muito bem-arrumadas costumam mostrar os dentes também com enorme satisfação.

Apesar de dono de poderes sobrenaturais, não é sempre que o diabo dispõe de momentos tão alegres e prazerosos quanto os mostrados na foto (figura 35); a sua liberdade

<sup>30</sup> Essa famosa expressão está compreendida nos quatro livros de odes ou de carminas (composições em verso com o propósito de serem cantadas) de Quinto Horácio Flaco (Quintus Horatius Flaccus, 65 ou 68-8 a.C.), que assim se traduz: “pó e sombra somos nós”, opondo-se às alegrias do campo e do vinho, lembrando a brevidade e melancolia da vida. Tais obras horacianas são influenciadas pela poesia lírica grega de Píndaro (522 ou 518-443 a.C.), Safo (VII-VI a.C.) e Alceu (VII-VI a.C.). (*Barsa Enciclopédia*, v.7, 1970, p.375-376; HARVEY, 1987, p.25, 280-281, 360 e 451; TOSI, 2000, p.245).

também é utópica, da mesma forma que a liberdade humana, ou seja, ela é limitada pela sempre zelosa presença de Deus. E tal o caso anterior - o da liberdade quimérica - a verdade popular não-oficial do riso faz-se notar pelo fato do demônio e seus acólitos caveirosos estarem festejando alegremente, naquele momento, com demasiada falta de preocupação, sem o medo de intromissões, impedimentos ou castigos que possam chegar da terra ou do céu. Tudo em clima *in totum* ambivalente, dado que se tem como norma a formação de uma atmosfera repleta de obumbramento e tristeza como a do inferno e da morte. A confraternização desses seres tenebrosos ainda contém em si as três representações do sistema tradicional de Bakhtin: o disfarce que está satisfatoriamente representado pelas figuras demoníacas e caveirosas; o destronamento que é dirigido a todos (as) que buscam a arriscada sorte financeira em impiedosas jogatinas sempre sob a ilusória máscara de um ambiente saudável, alegre; e a flagelação simbólica do desespero e/ou do arrependimento que seguem a atividade do jogo tão difundida entre as pessoas em todo o Mundo.

A banda Iron Maiden de novo aparece (figura 36) através de um encarte fotográfico do disco *Piece of Mind* (UK: EMI, 1983, CD). Nele, todos os seus integrantes aparecem rodeados de figuras grotescas (e carnavalescas) em mais um cenário de banquete, cujo prato principal é um cérebro humano que faz trocadilho da expressão inglesa *peace of mind*. Não há indício de riso, impera o tom sério, mas não o oficial; tem-se aí uma cena ambivalente de postura e comportamento, onde uma porção de metaleiros cabeludos, rebeldes (e hipoteticamente) violentos e indisciplinados, ordenadamente, aguarda para fatiar e degustar o cérebro com muita calma e “paz de espírito”. Insinua-se ainda que, no meio de todo esse regime de ordem, exista tolerância ao abuso de comida, sobretudo à beberria, já que alguns tipos de bebidas alcoólicas se dispersam sobre a mesa. Delinea-se um quadro festivo, mas soturno. A intemporalidade é representada pelo Anjo Negro: O Ceifador ou A Morte (*Grim Reaper*), e, as armaduras e/ou assuntos medievais - de acordo com o senso comum do mundo musical – indicam a transposição de um velho poder de brutos para a nova sonoridade furiosa do Heavy Metal e de seus representantes; nessas duas situações acham-se a ideia carnalizante do renascimento após o fim ou do eterno retorno. Notam-se também três semelhanças curiosas entre as figuras 35 e 36, são elas: a participação de elementos em pé, caracterizados como serviçais, atrás das personagens principais; o destaque atribuído ao candelabro; e a disposição de *close* fotográfico das caveiras, dos músicos e do diabo à mesa, ao olhar para a câmera.

### 3 A IMAGEM GROTESCA DO CORPO E O BAIXO MATERIAL E CORPORAL

*O belo tem apenas um tipo, o feio tem mil. [...] Pois o belo, humanamente falando, nada mais é que a forma considerada em sua relação mais elementar, em sua simetria mais absoluta, em sua mais íntima harmonia com o nosso organismo. [...] Aquilo que, ao contrário, chamamos de feio é o detalhe de um grande todo que nos escapa e que se harmoniza, não com o homem apenas, mas com a criação inteira.<sup>31</sup>*  
(Victor-Marie Hugo)

Sempre é bom salientar que o aspecto primordial do grotesco é a deformidade e que a sua função é a de liberar o homem das formas de necessidade inumana (atroz, cruel) em que se baseiam as ideias dominantes sobre o Mundo. O grotesco oferece sempre novas possibilidades de mudança, de pôr tudo de ponta-cabeça, de criar uma ordem universal diferente e distinta, de suscitar uma outra estrutura de vida. São sinais característicos e marcantes do estilo grotesco: o exagero (ou a “hiperbolização”), o hiperbolismo (ou o uso imoderado), a profusão e o excesso. A embriaguez no abuso vem se tornando uma rotina humana através dos séculos. As imagens do corpo e da vida corporal assim como da alimentação (de banquete), que podem ser levados ao fantástico, tocando a monstruosidade, convertem-se em fonte principal da criação da Terra, do homem e do Espaço Infinito para muitos povos e civilizações, vindo a se constituírem (com toda a sua profusão e superabundância) em um autêntico princípio de tudo o que existe.

Todas as mitologias começam narrando a criação do Mundo, e é de espantar a quantidade de mitos e de lendas que atribuem às partes do corpo humano a origem e/ou nascimento das regiões cósmicas, da geografia terrestre e da raça humana; porções corporais estas geralmente advindas de deuses antropomorfos. Um curioso caráter da anatomia grotesca também se encontra no desmembramento corporal humano que acompanha a divisão da sociedade. O hábito de estabelecer correspondência entre partes do corpo a tudo o que possa ser provado no meio da sociedade (uma categoria superior ou um grau de hierarquia social mais elevado) faz-se notar diariamente em nossas relações de trabalho e de lazer. A capacidade discriminatória humana é global, ou melhor, universal; essa mania, do mesmo modo, realiza-se envolvendo partes do corpo de outros bichos, por exemplo: uma festa que oferece aos seus comensais pedaços “nobres” de carne (de determinado animal: mamífero, ave, peixe), recebe um destaque muito maior do que uma que serve porções convencionadas “de segunda classe”.

---

<sup>31</sup> Trechos do Prefácio da obra *Cromwell* do escritor francês Victor-Marie Hugo (ECO, 2007, p.281).

Desde o século XIII, era extremamente conhecido em quase todos os países europeus um poema intitulado *O Testamento do Asno*. Às portas da morte, o asno lega as diferentes partes do seu corpo aos grupos sociais e profissionais, a começar pelo Papa e pelos cardeais. A repartição do corpo reproduz uma repartição paralela da hierarquia social: a cabeça do asno irá para os Papas; suas orelhas, aos cardeais; sua voz, aos cantores; seus excrementos, aos camponeses (que deles farão adubo). A fonte dessa anatomia grotesca é das mais antigas. Segundo o testemunho de São Jerônimo,<sup>32</sup> *O Testamentum Porcelli (O Testamento do Porco)* estava difundido entre os estudantes do século IV; esse texto, recopiado na Idade Média, chegou até nós; e foi aparentemente a principal fonte de *O Testamento do Asno*. (BAKHTIN, 1999, p.307).

Dentre os exemplificativos mitos da criação: um egípcio, um sérvio e um chinês (que prova que o ovo surgiu antes do homem; quanto à galinha, ainda persiste a dúvida) fica patente o uso da repartição do corpo para explicar fenômenos importantes da vida e da existência do Cosmo. Segundo a mitologia egípcia, o poderoso deus criador do Universo, Rá, faz surgir Shu (o ar) e Tefnut (a humidade) de uma cusparada. Da união de Shu e Tefnut aparecem Geb, o deus da Terra, e Nut, a deusa do céu; das lágrimas de Rá são produzidos os primeiros humanos. Os sérvios contam que não existe começo ou fim para o Universo, mas, em certa ocasião, Deus decide embelezar o Nada Cósmico; assim sendo, põe-se a examinar o derredor e cada olhar transforma-se em uma estrela. Passa a viajar pelo Cosmo, cansado ele busca repouso no Planeta Terra, onde uma gota de suor cai no solo e estimula o surgimento do ser humano. (PHILIP, 1996).

Os chineses atribuem ao Ovo Cósmico a forma do Caos Primitivo ou Universo. Um ovo de galinha universal que contém Yin e Yang, as duas principais forças opostas constituintes do inteiro Cosmo. Yin e Yang são: gema e clara, treva e luz, fêmea e macho, frio e quente, molhado e seco. Essas energias antagônicas acabam dividindo-se dentro do colossal ovo; os elementos mais pesados afundam, formando a terra, e os mais leves flutuam para formar o céu. P'an-ku, o primeiro ser vivo, aparece do Ovo Cósmico, separando Yin e Yang, terra e céu. Muitos creem na morte de P'an-ku e que, do seu corpo fendido e desunido, a cabeça tem se transformado na Montanha do Norte, o estômago na Montanha do Centro, os olhos convertem-se no Sol e na Lua, a carne vira a superfície do solo, os cabelos transmutam-se em árvores e plantas, as lágrimas fornecem o líquido dos rios e mares, a respiração transforma-se em vento e a voz em trovão e relâmpagos. Antes de desaparecer completamente, P'an-ku deixa com chave de ouro a sua grotesca passagem pelo Mundo das

<sup>32</sup> São Jerônimo (340–420 d.C.) é natural da cidade de Stridon ou Stridova (na atual Eslovênia). Vira celebridade em consequência de sua tradução, e revisão, da velha Bíblia obtida diretamente de textos em hebraico e grego para o latim, que fica universalmente conhecida com o nome de *Vulgata*.

coisas vivas presenteando-o com a criação da mais grotesca das criaturas, modificadas de suas pulgas: o homem. (PHILIP, 1996).

O *Rivegda*, primeiro dos quatro livros sagrados hindus, descreve o nascimento do Mundo, saído do corpo de um humano: Purusha; os deuses o imolaram e despedaçaram o seu corpo, cujas diferentes partes criaram os diversos grupos da sociedade e elementos cósmicos: da sua boca saíram os brâmanes; de seus braços, os guerreiros; de seus olhos, o Sol; da sua cabeça, o céu; das pernas, a Terra. Na mitologia alemã cristianizada, encontramos uma concepção similar: o corpo é formado das diferentes partes do Mundo: o corpo de Adão que compreende oito partes: a carne, formada a partir da terra; os ossos, da pedra; o sangue, do mar; os cabelos, dos vegetais; os pensamentos, das nuvens. (BAKHTIN, 1999, p.308).

O conjunto de ideias de Hipócrates em torno da íntima relação entre sabedoria e Medicina, ou seja, de transportar a sabedoria para a Medicina e vice-versa, encontra no médico suíço Paracelso <sup>33</sup> um apoio ímpar, onde o corpo humano transforma-se em um microcosmo que reúne tudo o que há no Universo. Até então - e também durante a Idade Média - o Cosmo é construído na doutrina aristotélica dos quatro elementos: terra, água, ar e fogo, em que todas as substâncias ou forças da natureza são subordinadas a uma certa regra do alto e do baixo.

O que caracteriza o quadro do Cosmo na Idade Média é a gradação dos valores no espaço; aos graus espaciais no sentido de baixo para cima correspondiam rigorosamente os graus de valor. Quanto mais elevada for a situação de um elemento na escala cósmica, mais ele se aproxima do “motor imóvel” do Mundo, melhor ele é, mais perfeita é a sua natureza. Os conceitos e imagens relativos ao alto e ao baixo, na sua expressão espacial e na escala de valores, entraram na carne e no sangue do homem medieval. (BAKHTIN, 1999, p.319).

O erudito e filósofo renascentista Pico della Mirandola <sup>34</sup> provoca uma reestruturação no quadro hierárquico dos elementos corporais, distribuindo-os em um mesmo

<sup>33</sup> Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1490-1541) é o verdadeiro nome de Paracelso (ou Paracelsus). Esse pensador, médico e alquimista suíço se opõe às teorias da Medicina passadas e vigentes em sua época, procurando um método próprio para a cura de doenças. Para ele o corpo humano é inseparável do Universo, sendo assim o médico deve conhecer as Ciências Físicas, a Alquimia, a Astronomia e a Teologia, porque nos homens ainda se encontra a alma (ou o terceiro elemento); os outros dois elementos são: o corpo e o espírito.

<sup>34</sup> Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494) é um aristocrata italiano que devido a sua célebre extensão do precoce saber renascentista e ao seu pendor para a busca da verdade (segundo ele, o único meio para distinguir a “cultura verdadeira” dos meros arranjos de efeitos inventados pela “falsa sabedoria”), vem a se tornar um erudito e pensador frisante, recebendo o epíteto de “A Fênix dos Gênios”. A despeito do seu fervor católico é acusado de herege, em 1488, porque algumas de suas teses (dentre as novecentas compiladas, em um inovador e arrojado sistema de doutrinas e correntes do pensamento humano universal, em forma de obra única) desagradam alguns importantes membros do Santo Ofício. (LUIZ FERACINE. Introdução. In: *A Dignidade do Homem*).

plano. O alto e o baixo tornam-se relativos e o realce desloca-se para a noção de frente e de atrás. “Esse Cosmo não se move mais de baixo para cima, mas para frente sobre a horizontal do tempo, do passado para o futuro” (BAKHTIN, 1999, p.319). Pico della Mirandola (ou Della Miràndola), em *Oratio de Hominis Dignitate (Sobre a Dignidade do Homem)*, afirma a superioridade do ser humano em correspondência aos outros animais e as outras criaturas que não conseguem desenvolver-se ou mudar a sua natureza, que permanecem sempre tais como foram criadas.

O homem escapa a qualquer hierarquia, na medida em que ela não pode referir-se senão à existência firme, imóvel, imutável e não ao livre devir. [...] Pico conserva a linguagem da hierarquia e em parte os antigos valores, mas, na verdade, a abole. Fatores como o devir, a existência de múltiplas “sementes” (sementes de todas as vidas possíveis que o homem recebe em seu corpo, e que as escolherá e fará dar frutos, fazendo-as brotar dentro dele) e possibilidades, a liberdade de escolha entre elas, colocam o homem sobre a posição horizontal do tempo e do devenir histórico. (BAKHTIN, 1999, p.319).

Como o riso carnavalesco, o corpo do homem (que comporta em si todos os elementos e todos os reinos da natureza: animal, vegetal, mineral e propriamente humano) não é algo fechado e acabado, é renovável, é o centro que abrange em seu seio a imensa diversidade do Universo com todos os seus fenômenos e forças mais distantes. Esse ponto de vista reduz o inteiro cosmo à habitação familiar do homem, de onde todo o temor é deixado de lado. O corpo – e a imagem que dele resulta – é tão importante que, a rigor, é chamado de mídia primária na área de Comunicação Social. Até a sobrelha, como órgão comunicacional, pode apresentar microgestos, anunciando um vínculo transmissivo entre duas pessoas.

Trata-se de uma brevíssima elevação da sobrelha com a qual sinalizamos favoravelmente a uma aproximação quando encontramos uma pessoa desconhecida. Então vejam o que é a mídia primária. O nosso corpo é uma riqueza comunicativa incalculável. Um levantamento das linguagens faciais pode resultar em um dicionário muito maior que o Aurélio. A quantidade de músculos e de possibilidades de movimentos de cada músculo pode gerar uma “palavra” de linguagem corporal – os vincos, a presença do tempo, a pele, os cabelos, os movimentos de cada músculo da face ou dos membros visíveis, há uma infinidade de frases possíveis nessa linguagem. Imaginem quando se juntam as “falas” do rosto, dos ombros, do pescoço, da testa, dos cabelos ou sua ausência, dos braços, das mãos, dos dedos, da postura. Sem sombra de dúvida, é esta a mídia mais rica e mais complexa. (BAITELLO JUNIOR, 2005, p.32).

**Figura 37** – O baterista do grupo Motörhead: Phil “Animal” Taylor e companheiros em instantes de metamorfose.



**Fonte:** BURRIDGE - Motörhead: Limited Edition Box Set. Griffin Music/Collector’s Guide Publishing (1994)

**Figura 38** – O Quasímodo da Disney (ou o sineiro da obra *Notre Dame de Paris* de Victor-Marie Hugo)



**Fonte:** Disponível em: <<http://img116.imageshack.us>>. Acesso em: dez. 2010

**Figura 39** – Outro personagem importante de *O Corcunda de Notre Dame* da Disney: Clopin, o arlequim cigano, que também faz as vezes de apresentador do desenho



**Fonte:** Disponível em: <<http://courtofmiracles.net>>. Acesso em: dez. 2010

Os três músicos da banda inglesa do Rock Pesado: Motörhead posam para uma fotografia (em preto-e-branco, o que suscita um clima nostálgico) em um belo dia de sol como atesta a figura 37. O baterista - Phil “Animal” Taylor que é notoriamente versado em caretas e trejeitos excêntricos – aproveita o momento descontraído para uma pequena prova

de sua rara capacidade plástica e transformacional. A monstruosidade bem como as imagens do corpo híbrido sempre vêm formando as fantasias anatômicas de um grotesco exagerado ou excessivo adotado por todas as gentes no Mundo inteiro. Taylor parodia, certamente, Quasímodo (o corcunda de Notre Dame), um dos seres disformes mais conhecidos da literatura universal, um “monstro” que abarca em sua “triste figura” todas as características do riso carnavalesco, as ofensas da praça pública, as formas e representações da festa popular (do Carnaval), ambivalência e a hiperbolização. O produto monstruoso de Taylor causa uma expressão repulsiva de um dos seus amigos e desperta um sorriso (ou vontade de rir) do outro. A sobrançelha levantada e a boca entreaberta, projetada para frente, juntamente com o olho defeituoso e a postura corporal dobrada constroem a figura quasimodesca. Por outro lado, o “engraçadinho” astro do desenho animado idealizado pelos estúdios da Walt Disney (figura 38) tem provocado nas plateias: riso de compaixão, revolta contra as injúrias e a violência física que sofre na festa dos tolos e muita manifestação de simpatia pela ambivalência registrada em sua forma malproporcionada de corpo e seu caráter bom e gentil. O encargo de apresentador da história é outorgado ao chefe dos ciganos da cidade de Paris, Clopin Trouilefou, caracterizado de Arlequim mascarado (figura 39).

A Idade Moderna e os Grandes Descobrimientos proporcionam uma nova relação entre o ser humano e o Mundo. O espaço terrestre é conquistado, o externo ou sideral ainda está sendo tateado e a humanidade torna-se monística à medida que todos os povos vêm estabelecendo contato efetivo e material. Flusser, no livro *A História do Diabo*, adota uma postura sobre o desenvolvimento humanal – diga-se de passagem, pessimista - que se assenta como uma luva na concepção bakhtiniana da horizontalidade do tempo histórico ou do movimento progressivo do homem.

Essa imagem do triunfo, da apoteose do homem é construída sobre as horizontais do espaço e do tempo, tipicamente características do Renascimento, e nada mais resta da vertical hierárquica medieval. O movimento no tempo é garantido pelo nascimento de gerações incessantemente renovadas. E é o nascimento de novas gerações humanas que atemoriza tanto os deuses. [...] Não é apenas o corpo biológico que se repete nas novas gerações, mas ‘o corpo histórico da humanidade em progresso’, que se encontra no centro desse sistema. (BAKHTIN, 1999, p.322).

A ideia flusseana sustenta que o ser humano contemporâneo age como escravo (sob total dependência) dos instrumentos tecnológicos e dos produtos por ele mesmo fabricados; o homem não vem conseguindo controlar o veloz e furioso progresso, obtido e

conquistado por sua própria mente. De um modo bastante pertinente à questão do banquete, Flusser conclui que o consumismo hiperbólico e/ou excessivo gerado pela indústria de alimentação vem levando as pessoas em direção ao paraíso da gula e à inevitável aniquilação. “E essa tecnologia quer comer mais e mais, para devorar tudo, e não deixar nenhum restinho de natureza. E os homens, ao invés de frear (ou pelo menos tentar frear) o avanço das máquinas, ainda lhes aplicam o chicote para incentivar a sua corrida desenfreada rumo ao abismo” (FLUSSER, 2006, p.136).

### 3.1 OSCULUM INFAME, MOONING, KISS MY ASS E O “TONGUE AND LIP DESIGN”

*Voltaram-se os demônios para a esquerda, mas antes de marchar, a língua exibindo fora da boca, apontaram-na para seu chefe. Este, porém, voltando-lhes as costas, do seu traseiro fazia trombeta.*  
(ALIGHIERI, *Canto XXII*, 1981, p.85)

Rabelais diz que “nada é comparável ao que está oculto na terra”, e a morte encaminha o homem, em um primeiro instante, para o fundo do solo. Bakhtin referenda-o, concordando que as verdadeiras riquezas – do universo ou do corpo humano - e a abundância não fixam residência na esfera de cima, mas na de baixo. A sobredita epígrafe dantesca ilustra com convincente mestria tal pensamento, apontando o modo pelo qual os demônios subalternos afirmam ao superior o entendimento de suas ordens. O rebaixamento (ou a orientação para baixo) tem presença distinta em todas as formas de alegria popular. O avesso, as lutas, as brigas, os golpes, as imprecações, as grosserias e o destronamento carnavalesco (seguido de injúrias) sepultam todas as coisas sagradas e toda a gravidade sufocadora oficial.

Evocam a substituição do rosto pelo traseiro, do alto pelo baixo. O traseiro é o “inverso do rosto”, o “rosto às avessas”. A literatura e as línguas do Mundo inteiro abundam em variações numerosíssimas dessa substituição. Uma das variações mais simples e difundidas no domínio da língua e da gesticulação é o beijo no traseiro. [...] Esse gesto ritual sobreviveu até a nossa época. É um dos gestos rebaixadores mais espalhados no Mundo inteiro. Figura igualmente na antiga descrição dos *charivaris*<sup>35</sup> do século XIV que nos oferece o *Roman de Fauvel*<sup>36</sup> enquanto se canta uma canção sobre esse beijo, alguns dos participantes mostram o traseiro. O seguinte episódio entra na lenda que envolve Rabelais: tendo sido recebido pelo Papa

<sup>35</sup> O termo *charivari* refere-se às alvoroçadas comemorações para recém-casados. É de origem francesa e, hoje, nos Estados Unidos e Canadá, respectivamente, é denominado *shivaree* e *chivaree*.

<sup>36</sup> O *Roman de Fauvel*, ou *Romance de Fauvel*, é uma divertida história francesa em forma de poema (e musicada), sobre a vida de um jumento muito ambicioso do século XIV. Tão desfaçado que se muda do estábulo para uma casa e pede a deusa Fortuna (ou Tique, em grego) em casamento. É uma obra repleta de alegorias e críticas políticas e sociais, desfilando em seu conteúdo os sete pecados capitais junto do servilismo das autoridades eclesiásticas e do Estado.

um dia, Rabelais teria proposto beijar o rosto às avessas do Soberano Pontífice, desde que estivesse bem lavado. (BAKHTIN, 1999, p.327).

Rabelais sabe perfeitamente que o riso deixa para trás todo o temor e toda a gravidade nociva. No capítulo XIII de *Gargântua – Como Grandgousier conheceu o espírito maravilhoso de Gargântua na invenção de um limpa-cu* – situa-se um animado diálogo entre um rei e pai (Grandgousier) feliz da vida por se certificar que seu amado filho (Gargântua), sozinho, havia descoberto maneiras de se manter asseado e limpo, na verdade, de se tornar o menino (gigante que era) mais limpo de todo o país.

- Como assim? – indagou Grandgousier.

- É que, - respondeu Gargântua -, por longa e curiosa experiência, eu descobri um meio de limpar o cu, o mais real, mais senhorial, mais excelente e mais expediente que já se viu.

- Qual? – perguntou Grandgousier.

- É o que vou contar agora... – continuou Gargântua. [...] Uma vez, eu me limpei com o cachênê de veludo de uma moça porque a maciez da seda me causava no cu uma volúpia enorme. Outra vez, com uma boina da mesma moça. [...] Outra vez, com um xale. Depois, cagando atrás de uma moita, peguei uma fuinha e me limpei, mas com as unhas ela me feriu todo o períneo; só fiquei curado no dia seguinte, quando me limpei com as luvas de minha mãe, todas perfumadas de boceta. Limpei-me, depois, com salva, com funcho, com anete, com mangerona, com rosas, com alfaces.

- Mas qual foi o limpa-cu que você achou melhor? – perguntou o pai.

- Depois, - continuou Gargântua – eu me limpei com uma carapuça, um travesseiro, com uma galinha, um pombo, uma pele de veado, uma pasta de advogado. [...] Mas, concluindo, digo e afirmo que não há melhor limpa-cu do que um ganso com bastante pena, desde que se ponha a cabeça dele entre as pernas. Fique certo de que, fazendo assim, você sentirá no olho-do-cu uma volúpia mirífica, quer pela maciez da penugem, quer pelo calor temperado de ganso, que facilmente se comunica aos intestinos e atinge, depois, a região do coração e do cérebro. E não pense que a beatitude dos heróis e dos semideuses que se acham nos Campos Elísios<sup>37</sup> esteja no asfódelo<sup>38</sup>, ou na ambrosia, ou no néctar, como contam essas velhas. Em minha opinião, ela reside no fato de que limpavam o cu com um gansinho. A mesma opinião é sustentada por João da Escócia<sup>39</sup>. (RABELAIS, 1957, p.66).

Observa-se que o destronamento praticado por Rabelais possui uma essência positiva e renovadora. Curioso também é acompanhar o autêntico desfile de objetos, à volta

<sup>37</sup> Os Campos Elísios constitui a região subterrânea dos mortos ou dos infernos na Mitologia Greco-Latina que serve de residência para as almas justas, dos bons.

<sup>38</sup> Planta que viceja em ruínas ou cemitérios. Segundo a Mitologia Grega, também circunda o Palácio de Hades nos Campos Elísios.

<sup>39</sup> John Duns Scots (por volta de 1265–1308), escocês, é um dos mais influentes teólogos e filósofos da baixa Idade Média, que se destaca por seu modo sutil e persuasivo de doutrinar. Desenvolve os temas da comprovação da existência de Deus e da imaculada concepção de Maria.

de Gargântua, ganhando vida como participantes. Ainda no livro, uma série de imitações cômicas é realizada sobre diferentes aspectos da doutrina e do culto cristão, tais como: a eucaristia, o martírio, a salvação, a ressurreição. Os traços rabelaisianos são carregados de ambivalência, mas, concomitantemente, trazem a mensagem carnavalesca da eterna regeneração. Faz-se o instante de tensão: da dor e da necessidade de defecar, em seguida: a hora da desopressão ou do “bota-fora”, do expurgo e do renascimento, quando tudo volta para a normalidade.

É um jogo livre e alegre com as coisas e os conceitos, mas cuja finalidade leva longe. Ele visa a dissipar a atmosfera de seriedade má e mentirosa que envolve o Mundo e todos os seus fenômenos, visa a fazer que ele tome um aspecto diferente, mais material, mais próximo do homem e do seu coração, mais compreensível, acessível, fácil, e que tudo que dele se diz adquira por sua vez tonalidades diferentes, familiares e alegres, destituídas de medo. A finalidade do episódio é, portanto, a carnavalização do Mundo, do pensamento e da palavra. E só pode aparecer como uma história grosseira se é destacado desse Mundo, e interpretado em função das ideias dos novos tempos. Na pena de Rabelais, como sempre, é uma fâsca dos alegres fogos do Carnaval que queimam o velho mundo. (BAKHTIN, 1999, p.333).

O historiador latino-judeu Titus Flavius Josephus (nascido Yosef Ben Matityahu, 37–100 d.C.) em sua obra *Bellum Judaicum*, respeitante à soberania romana na Judeia, já alude ao movimento de abaixar as calças por parte dos legionários, mostrando as nádegas em sinal de desprezo ou de afronta. A moda encontra abrigo, sobretudo, nos países de origem ou língua inglesa, passando a se denominar *moonning*. Lá, adquire uma variante desprezadora – *kiss my ass* - que não se contenta apenas com a ofensa visual, mas impõe um beijo no ânus como demonstração de derrota e subserviência. O diabo preocupava-se com o contato labial nas nádegas tal uma reverência, um aceite, ao seu status de comandante, enquanto o homem vale-se desse recurso a impingir uma condição de miserável inferioridade ao seu próximo. Na virada do século passado para o atual, um grupo de pessoas, insatisfeitas com a permanência do avantajado estado régio da monarquia britânica, promove um ato público de *moonning* diante do Palácio de Buckingham. Com certeza, uma manifestação em baixo estilo que, prontamente, é “acobertada” e encaminhada pela polícia para a sua central de Londres.

**Figura 40** – O beijo no traseiro retratado na obra *Compendium Maleficarum* de Francesco Maria Guazzo (1608)



**Fonte:** Disponível em:  
<<http://www.edwardtbabinski.us>>.  
Acesso em: dezembro de 2010

**Figura 41** – Capa do disco *Metal Up Your Ass* da banda Metallica (Megaforce Records, USA, 1982, LP)



**Fonte:** Disponível em:  
<[www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com)>.  
Acesso em: dez. 2010

**Figura 42** – Saturday, 3 June, 2000, 16:53 GMT 17:53 UK Cheeky anarchists in palace protest, com o seguinte texto (tradução realizada pelo autor deste trabalho)<sup>40</sup>: “O evento atraiu mais mídia do que os baixadores-de-calças. Quatro manifestantes foram presos durante um protesto anti-monarquia em frente ao Palácio de Buckingham (BBC News)



**Fonte:** Site da BBC

O beijo no traseiro da gravura do século XVII, em sinal de respeito e servilismo (figura 40), o punhal erguido de dentro da latrina como gesto de imposição de um estilo musical (figura 41), e a despudorada prova de inconformismo com uma situação política através de um ato público de *mooning* (figura 42) corroboram a importância que as sociedades de todas as épocas dispensam ao baixo material e corporal. As regiões inferiores do corpo humano são utilizadas, nos dias atuais, do mesmo modo que, na Idade Moderna, Rabelais se vale de todos os procedimentos folclóricos tradicionais: hierarquia às avessas, mundo ao contrário e negação positiva para atingir seus objetivos carnavalescos.

Quanto ao motivo da boca e da língua, talvez o símbolo mais conhecido universalmente é o que anuncia a banda inglesa do Hard Rock: The Rolling Stones (figura 43). Logotipo desenvolvido pelo desenhista gráfico inglês John Pasche, em 1971, para os seus amigos Mick Jagger e Keith Richards que, na ocasião, lançam o álbum *Sticky Fingers*. Presume-se que os famosos beijos - grandes, grossos e proeminentes, tirantes ao vermelho, mostrando a língua (também de rubra coloração) - tenham sido inspirados na boca do próprio Jagger. Uma caricatura, que suscita aspectos: cômico, grotesco, grosseiro, carnavalesco e

<sup>40</sup> The event attracted more media than trouser-droppers. Four protesters have been arrested during an anti-monarchy demonstration outside Buckingham Palace (BBC News)

ambivalente de altíssima magnitude, pois sempre acompanha as mudanças e evoluções do homem. A verdade popular não-oficial do riso é tão patente quanto o sorriso irônico flusseriano, ambos escarnecem da impotência humana diante das inevitáveis fatalidades que assombram os homens: a velhice, as doenças e a morte.

**Figura 43** – the *Tongue and Lip design*, logo do The Rolling Stones



**Fonte:** Disponível em: <[www.rockpopgallery.typepad.com](http://www.rockpopgallery.typepad.com)>.  
Acesso em: dez. 2010

**Figura 44** – Gravura de Bartolomeo Passerotti (1529-1592) **Figura 45** – Capa do disco Highway To Hell (1979) do grupo escocês-australiano do Hard Rock: AC/DC



**Fonte:** Eco ( 2007, p.130)

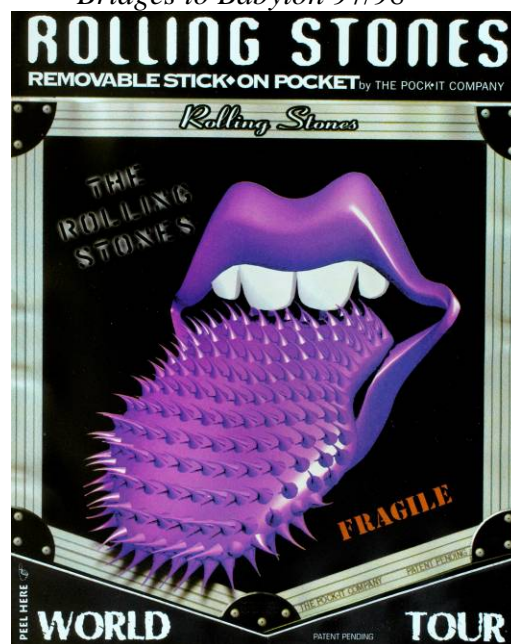


**Fonte:** USA/Japan: Atlantic/Warner (1979, CD)

O quadro quinhentista (figura 44) dispõe uma cena íntima de um casal (provavelmente, da arraia-miúda), onde as excrescências do rosto (nariz, dentes, olhos,

orelhas, grossos lábios e língua) são acentuadas, inclusive, as verrugas. A construção da pintura é grotescamente hiperbólica, violentando tudo aquilo que se pode situar no senso de pudor e de beleza física. Há feiúra, obscenidade e comicidade. A verdade utópica do riso nela se destaca, uma vez que essa quebra de preceitos e proibições morais (tabus) fica restrito aos momentos domésticos ou às festas que a Igreja ou o Estado não impõem restrições de comportamento. A similitude da consagrada bocarra dos the Rolling Stones com a da mulher da pintura de Passerotti é instigante. A figura 45 dá prosseguimento à amostra de lábios e boca acintosamente projetados para causar afronta, nela marcam presença o universalismo cômico e a verdade popular não-oficial do riso.

**Figura 46** – Decalque da língua e beíçolas dos Stones vestindo preservativo durante a turnê *Bridges to Babylon 97/98*



Fonte: The Pock it Company, USA

As beíçolas (boca) e a língua do logotipo dos Stones estão intimamente ligadas ao drama cômico da vida, ou seja, à vicissitude do corpo, e das suas partes anatômicas grotescas e carnalizantes. Esse autêntico ícone mundial do Rock e da música pop abrange valores sensíveis ou plásticos de significação que dialogam harmoniosamente com a compreensão geral vigente e/ou com a ordem, moral, cultural e política estabelecida, do *establishment*. No passar dos anos, a Língua dos Stones troca de roupa e aparência, como em 1994, quando se mostra de outra cor, vestindo um preservativo (figura 46).

## 4 DA MORTE

A questão da morte assombra e fascina os povos da Terra, sem exceção, desde a mais longínqua antiguidade. Esse elo fantástico entre os mundos inferior e superior dos mortais – e o exponencial simbolismo que evoca - rege todo o comportamento e todas as ações dos homens, determinando os seus destinos. A imagem do exício (morte humana) por meio de desmembramento (seguido de cocção ou cozimento), por motivo de passagem (destruição) pelo fogo ou por causa de qualquer outro tipo de falecimento, em regra, sustenta a primitiva ideia simbólica da morte escudada no termo final e na subsequente ressurreição da semente. Da semente, porque as histórias ou mitos antigos, que abordam o tema do sincretismo morte/renascimento (rejuvenescimento), têm a sua origem no campo, e tratam dos elementos naturais, como solo e plantas, ou do sêmen humano e dos deuses.

Dentro do sistema de imagens grotescas, a *morte* é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao *nascimento*, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. [...] A morte está incluída na vida e determina seu movimento perpétuo, paralelamente ao nascimento. O pensamento grotesco interpreta a luta da vida contra a morte dentro do corpo do indivíduo como a luta da vida velha recalcitrante contra a nova vida nascente, como uma *crise de revezamento*. [...] No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir *temor*. (BAKHTIN, 1999, p.43).

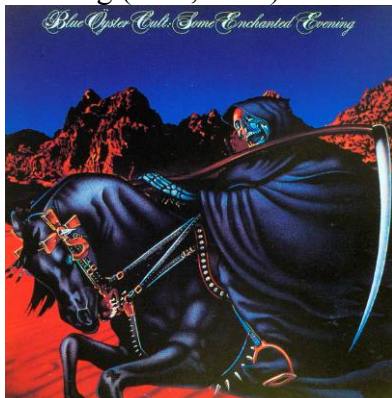
Na Idade Média, a visão e a maneira de representar a morte ainda está repleta de alegria e de inquebrantável caráter coletivo - como, por exemplo, nas chamadas danças macabras (ou danças da morte) - o que é corrente até a chegada do século XVI quando o fim da vida (morte) recebe uma nova roupagem. Os europeus ocidentais, nesses tempos, acham-se muito familiarizados com o teatro grupal da morte. A função cênica é utilizada como um meio eficiente de catequização, e as encenações de mistérios e passagens bíblicas ocupam espaços importantes nos banquetes e festas populares.

Os articuladores eclesiásticos, porém, que de tudo fazem para preparar a moderna imagem da morte – ou a “economia política da salvação individual”, conceito criado por Jean Baudrillard –, caem em contradição, permitindo que o tema animador (e ambivalente) da ideia integrante da morte e da renovação (que já vem de remotíssima data), sejam conhecidos do público através de palavras bíblicas de Jesus Cristo. O Salvador explica o nascimento de novas espigas de trigo a partir da simples morte de um grão absorvido pela terra. Tais relatos são expostos no *Evangelho de São João* (Jo 12, 24), em *Jesus anuncia sua*

glorificação por meio da morte, nas *Epístolas de São Paulo* (1Cor 15, 36), e em *O modo da ressurreição*.

*Amen, amen dico uobis, nisi granum frumenti cadens in terram mortuum fuerit, ipsum solum manet: si autem mortuum fuerit, multum fructum adfert.* (BRANDÃO, 1997, vol.1, p.303). “Em verdade, em verdade, vos digo que, se o grão do trigo, que cai na terra, não morrer, fica infecundo; mas, se morrer, produz muito fruto.” (*BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2004, p.1874). “Insensato! O que semeias, não readquire vida a não ser que morra.” (*BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2004, p.2014).

**Figura 47** – Capa de disco da banda americana do Hard Rock: Blue Öyster Cult, intitulada *Some Enchanted Evening* (Live, 1978)



Fonte: HM LPs (1986, p.51)

**Figura 48** – Capa do disco *See You in Hell* (1983) do grupo inglês do Heavy Metal: Grim Reaper



Fonte: HM LPs (1986, p.75)

**Figura 49** – Capa do disco *Dance of Death* (2003) do Iron Maiden



Fonte: Disponível em: <[www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com)>. Acesso em: dez. 2010

Nas três capas de disco, respectivamente: da banda norte-americana Blue Öster Cult (do Hard Rock), das inglesas Grim Reaper (do Heavy Metal) e Iron Maiden (do Heavy Metal), posta-se como figura principal o Ceifador, ou o Anjo da Morte, ou o quarto cavaleiro descrito no livro do *Apocalipse*: “Vi aparecer um cavalo esverdeado. Seu montador chamava-se ‘a Morte’ e o Hades o acompanhava. Foi-lhe dado poder sobre a quarta parte da Terra, para que exterminasse pela espada, fome, peste e pelas feras da Terra” (Ap 6,8; *Bíblia de Jerusalém*, p.2148). Em todas as ilustrações está destacada a sorridente expressão facial da caveira (elemento grotesco largamente utilizado no universo do Hard Rock e do Heavy Metal). O sorriso irônico flusseriano do Anjo Mortífero desdenha o medo e a intimidação infundidos pelas religiões e organismos políticos, aliás, ele é que intensifica a noção de força suprema da morte que, a seu bel-prazer, vai decidir o destino dos homens e da humanidade.

Junto ao riso, a temível e impiedosa gadanha (isto é, a enorme foice de cabo comprido) também cumpre essa função de reforço. As figuras 47 e 48 trazem o Ceifador montando cavalos negros por opção dos desenhistas, porquanto a cor original descrita no *Apocalipse* é a esverdeada; o verde reproduz o colorido do cadáver que está se decompondo. Na capa de *Dance of Death* (figura 49) assiste-se a uma invulgar simbiose de cena festiva de Carnaval, repleta de grotescas criaturas mitológicas e híbridas com máscaras (ogro-anão, homem-porco, homem-bode, mulher-grifo cornuda) e de imagem da morte. Uma associação ambivalente, de todo, ligando momentos festivos - e até de júbilo luxurioso carnavalesco à moda de Veneza - com o anúncio próximo (e triste) do fim inexorável.

A dança em todos os lugares que se faz presente é uma força de expressão que desperta curiosidade, agradando e divertindo os espectadores. É um meio de socializar os indivíduos, todavia, trata-se mais de uma forma encoberta de divulgação ou propaganda que passa mensagens ao público por intermédio de falas, de gestos e de cenários. Tudo é ajeitado de acordo com o escopo das pessoas que patrocinam os espetáculos dançantes, e as assistências absorverão, adocicada e inconscientemente, os recados transmitidos nessas ocasiões festivas, mesmo quando para temas graves ou sinistros. Dança-se para guerrear, dança-se para lembrar, dança-se para invocar, dança-se para evocar, dança-se para reafirmar domínio. Dança-se para pôr de lado o pobre e sofrido cotidiano. Até o fim do século XVII, como se sabe, as populações da Europa Ocidental veem-se em constantes infelicidades econômicas e sociais, clima perfeito para as ondas de feitiçaria e de seu modo principal de propagação, a horrível dança noturna à luz das chamas infernais para esquecer os infortúnios terrenos: o sabá.

O ritual sabático, inspirado em movimentos grotescos de dança e repleto de cerimônias inversas àquelas observadas nas liturgias cristãs, vai de encontro à economia política da salvação individual imposta pela Igreja, cuja base é a fé incontestável (e irrestrita) aos preceitos católicos e a acumulação de obras caridosas que são somadas no fim da vida, garantindo uma passagem direta para o reino dos céus. “Na exaltação dos sentidos e na ilusão dos poderes (o diabo é o pai da mentira) a fim de escapar para a felicidade através do mal, pois que Deus não fala mais as suas criaturas, além da miserável Terra e para o paraíso artificial do sonho” (PALOU, 1988, p.36). A miséria geral, naturalmente, gera uma extraordinária reação popular ao ideal ascético,<sup>41</sup> forçando os tribunais inquisitoriais

---

<sup>41</sup> O ideal ascético corresponde ao momento de sublimação do sofrimento e da negação da vida, trocando em miúdos, é a penitência terrestre que todo “o bom cristão” deve sujeitar-se para atingir as eternas graças divinas de pós-morte.

eclesiásticos - nos séculos XV, XVI e XVII - a compartilharem a responsabilidade de julgar e punir com as autoridades senhoriais e reais (laicas ou civis), e essa situação leva a severidade a um patamar até então inusitado.

Feitiçaria. s.m. Protótipo da influência política. Gozava, contudo, de menor prestígio e às vezes era punida com a tortura e a morte. Augustine Nicholas relata que um pobre camponês, tendo sido acusado de bruxaria, foi torturado e obrigado a confessar tal prática. Após uma interminável e sofrida agonia, o maltratado camponês admitiu sua culpa, não sem antes perguntar ingenuamente a seus carrascos se era possível que ele fosse um feiticeiro sem o saber. (BIERCE, 1999,p.95).

É fundamental esclarecer, entretanto, que as novas igrejas cristãs dissidentes (ou protestantes), a partir de seu surgimento nos começos do século XVI, também praticam atos de inescusável violência contra os (as) acusados (as) de feitiçaria ou de heresia, torturando, queimando e enforcando milhares de pessoas no melhor estilo inquisitorial católico. O filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard (1929–2007) tem uma teoria assaz interessante a respeito da ideia da morte - e de seu relacionamento imanente com a concepção da vida - entre os povos e civilizações que se encontram influenciados pelos dogmas do Cristianismo. Para ele, no século XVI, tem início a generalização da nova figura da morte. As comemorações em sua honra perdem o caráter comunitário exaltado e, conseqüentemente, prazeroso, pois a Igreja Católica Apostólica Romana visa transformar a fé em uma relação pessoal da alma com Deus, associando-a ao acúmulo do bom comportamento e da subserviência dos fiéis ou à noção da economia política da salvação individual baudrillardiana. Os católicos devem crer que o reino de Cristo (ou dos céus) está verdadeiramente no além-túmulo, onde cada pessoa se encontra só a responder por seus atos terrestres; consolida-se assim o apelo pelo sofrimento, pela solidão e, sobretudo, pelo temor da morte. O Protestantismo, por seu turno, também particulariza as conseqüências perante Deus no cerimonial coletivo e antecipa o processo de angústia individual da morte.

Será dele (Protestantismo) que irá surgir a enorme tarefa moderna da conjuração da morte: a ética da acumulação e da produção material, a santificação mediante o investimento, o trabalho e o lucro que comumente se chama o *espírito capitalista*. [...] A morte, a nossa, nasceu no século XVI. Perdeu a sua foice e o relógio, perdeu os Cavaleiros do Apocalipse e os jogos grotescos e macabros da Idade Média. [...] O seu desaparecimento no imaginário não é mais do que o sinal da sua interiorização psicológica, quando a morte deixa de ser a grande ceifadora para se tornar angústia de morte. É sobre este inferno psicológico que outras gerações de sacerdotes e de feiticeiros, mais sutis e mais científicos, vão crescer. [...] Toda a nossa

cultura não passa de um imenso esforço para dissociar a vida da morte, esconjurar a ambivalência da morte em proveito único da reprodução da vida como valor, e do tempo como equivalente geral. Abolir a morte é o nosso fantasma que se ramifica em todas as direções: o da sobrevivência e da eternidade para as religiões, o da verdade para a ciência, o da produtividade e da acumulação para a economia. (BAUDRILLARD, 1976, p.41).

A dança macabra, largamente representada em gravuras e afrescos de igrejas e cemitérios do século XV, é o último suspiro popular da ideia da morte como mito ofensivo, como palavra coletiva, contra a ordem e a hierarquização oficiais. Reis, bispos, monges, camponeses, burgueses, nobres e príncipes, todos são iguais na presença da morte. Do mesmo modo que ela suscita penitência e contrição, também evoca conforto. É uma grande festa messiânica e igualitária, ainda, bem-humorada e alegre. Mais tarde, o pensamento sobre a morte é manipulado para tornar-se individual, egoísta e trágico, atendendo aos interesses dos grupos dominadores vindouros. Nos shows do Heavy Metal e, principalmente, nos principais festivais pelo Mundo, onde o aglomerado de pessoas cria uma situação propícia, vê-se, com muita frequência, formações de rondas (círculos) semelhantes à “roda (ou dança) Punk”. São autênticas “grandes danças” (*magnum tripudium*) de praças públicas e/ou de ruas; no festival Wacken Open Air (Wacken, Alemanha), por exemplo, há registro da formação simultânea, no meio da audiência, de três desses gigantescos anéis circulatorios humanos, envolvendo milhares de pessoas. A correspondência entre as “danças metaleiras” - também nomeadas de “rodas de *mosh*” ou “*circle pits*” -, e as da morte não são um mero acontecimento fortuito. As (os) *circle dances* em todo o Mundo, portanto, não deixam de ser uma viva demonstração de identidade (atitude, comportamento) e de pensamento praticada por indivíduos que integram as mais variadas comunidades musicais ou grupos sociais. Essas formas circulares de dança e/ou movimento são notadas entre povos de costumes e religiões diferentes, como: os pelevermelhas, os gregos, os muçulmanos (a peregrinação e ritos em torno da Caaba ou Kaaba, em Meca).

No que se refere aos *circles* dos headbangers (metaleiros), pode-se crer que a “dança macabra da mente flusseriana” é a diretriz ou o esto inspirativo para tal fenômeno. Os gestos “violentos” de seus executores inspirativo para tal fenômeno. Os gestos “violentos” de seus executores transmitem um modo de mover-se ritualístico no qual se reverencia a inclemência da morte, secundada pelo rigor da Filosofia que não lhe é capaz de definir convincentemente, seja por meios céticos ou religiosos. Em outras palavras, os últimos sinais de fé desaparecem tão logo a razão do homem se nega a acreditar em situações que passam além da realidade física ou natural. “A grandeza da Filosofia é esta: para o leigo é ela uma

disciplina do pensamento que procura respostas. Para o iniciado é ela a doadora do perfume calmante da realidade superada. A Filosofia é a prova existencial da morte da mente, e a refutação existencial da imortalidade.” (FLUSSER, 2006, p.202-203).

**Figura 50** – A Ronda de Sabá de Louis Boulanger



**Fonte:** Disponível em:<[www.cosmovisions.com](http://www.cosmovisions.com)>. Acesso em: dez. 2010

**Figura 51** – Um exemplo de circle pit

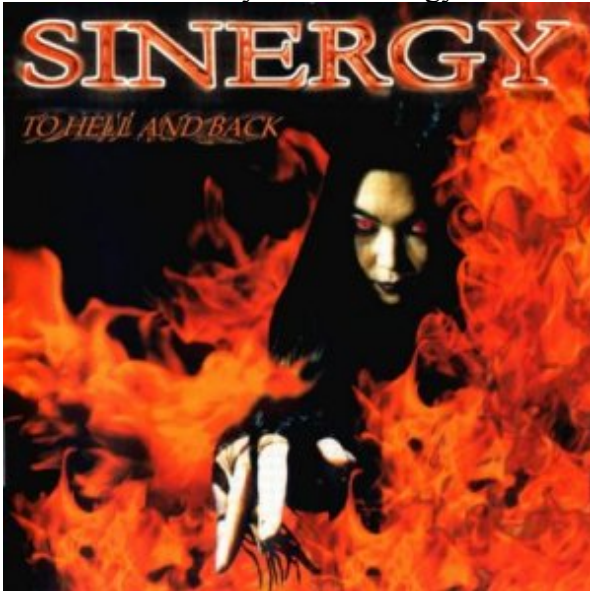


**Fonte:** Disponível em:<[www.media.photobucket.com](http://www.media.photobucket.com)>. Acesso em: dez. 2010

A *Ronda de Sabá* (figura50) engendrada pelo pintor francês Louis Boulanger (1806–1867) está entre as obras mais importantes de litografia que tratam de temas fantásticos do século XIX. Nela, indivíduos supostamente do bem (eclesiásticos, santos ou homens sábios, mulheres) co-participam de uma eletrizante dança macabra com demônios dentro de uma catedral, ou seja, de um lugar sagrado, onde ainda o próprio Papa faz as vezes do presidente do sabá: o diabo, e ele sorri. Tudo no retrato é grotesco e ambivalente, como também ambíguo, visto que inúmeras interpretações podem ser tiradas. Bakhtin explica que o louvor e a injúria - no caso, a blasfêmia, é um Jano de dupla face - caminham ombro a ombro e sempre estão prestes a se transformar um no outro, o que corresponde ao conceito carnavalesco de que tudo morre e nasce ao mesmo tempo: “ao passado que traz o futuro ao Mundo”.(BAKHTIN, 1999, p.364). A figura 51 traz o registro fotográfico de um modelo de roda Punk com seus adeptos interagindo com metaleiros e aficionados de outros gêneros musicais. Com certeza é uma autêntica dança da morte dos séculos XX e XXI

## 4.1 DO BÁRATRO, OU DO PÉLAGO, OU DO INFERNO

**Figura 52** – Capa do disco *To Hell and Back* (2000) da banda finlandesa do Heavy Metal: Sinergy



Fonte: Disponível em: <[www.musicmight.com](http://www.musicmight.com)>. Acesso em: dez. 2010

**Figura 53** – Versão da figura 52 em Forma dosistema Lego de brinquedos



Fonte: Disponível em: <[www.whiplash.net](http://www.whiplash.net)>. Acesso em: dez. 2010

O disco *To Hell and Back* da banda finlandesa: Sinergy (figura 52), do Heavy Metal, proporciona uma bela pintura da sua vocalista no interior do inferno cristão (e suas chamas eternas) no mesmo tempo que resgata o velho princípio popular e carnavalesco do renascimento causado pelo fogo, este elemento que também possui o poder de destruir (ambivalência). Faz-se uma brincadeira com peças do brinquedo “Lego” (figura 53), parodiando a ilustração da capa. Exagera-se o tamanho das labaredas para destacar o fogo (hiperbolização), acrescentam-se duas grandes presas animais (hibridação), enfatiza-se a cor avermelhada (anormal, portanto grotesca) dos olhos, há o realce e o saturamento das sobrancelhas inamistosas, culminando na expressão triunfal do riso da verdade popular não-oficial e/ou do implacável sorriso irônico flusseriano que derrotam o medo místico (divino) e moral.

No princípio era o Caos. Caos, em grego *kháos*, do verbo *khaíein*, abrir-se, significa abismo insondável. Ovídio chamou-o *rudis indigestaque moles* em *Metamorfoses*, isto é: massa informe e confusa. Consoante Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (em *Dictionnaire des Symboles*. Robert Laffont. Paris: Júpiter, 1982). O Caos é a personificação do vazio primordial, anterior à

criação, quando a ordem ainda não havia sido imposta aos elementos do Mundo. (BRANDÃO, 1997, v.1, p.184).

Na *Bíblia de Jerusalém* (2004, p.33) tem-se: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga (informe), as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas” (Gn 1, 1-2). Hell, a mais difundida das denominações infernais do hodierno Mundo anglófono no qual vivemos, provavelmente, tem a sua origem na medonha: Hel, deusa e senhora de Niflheim ou Terra dos Mortos (também Terra do Gelo e/ou das Trevas) na mitologia nórdica e germânica. Sheol ou Xeol, no Judaísmo, confunde-se com o termo Gehenna, Geena ou Gehinnom (equivalente ao hebreu: Ge Hinnom, isto é, Vale de Hinnom, que é uma área vizinha da antiga cidade de Jerusalém), indicando lugar de redenção e limpamento dos pecados humanos. Druj (ou Drauga em persa antigo) é o inferno iraniano do Masdeísmo ou Zoroastrismo, religião esta excepcionalmente marcada pela eterna luta entre os deuses do bem e do mal: Ahura Mazda e Angra Mainyu. Tem-se ainda o Hades (grego), o Aralu (babilônico), a Balitsama (hindu) e o TI-YU (taoísta) – além de uma quantidade incalculável de outros universos subterrâneos, abismos ou regiões trevas -, nos quais pode-se falar do fim da humanidade. Contudo, a morte e a destruição total anunciam constantemente o surgimento carnavalizado de um mundo novo (renascido), remido e purificado.

Criamos o Mundo para nele nos projetar. E essa nossa imagem que projetamos sobre a tela do Mundo é Deus. Acontece, às vezes, que a ilusão que criamos é tão perfeita que consegue enganar-nos a nós mesmos. Nesses momentos adoramos a nossa própria imagem. [...] E essa imagem de nós mesmos que projetamos sobre a tela do Mundo por nós criada, e que chamamos “Deus”, essa imagem pode ser projetada por dois ângulos diferentes. [...] Depende do nosso bel-prazer desejar o Mundo divino ou diabólico, depende de nosso ponto de vista. E depende igualmente da nossa vontade apagar a projeção e mergulhar o Mundo na escuridão cinzenta da neutralidade, na planitude e chateza de um Mundo sem Deus e sem diabo. (FLUSSER, 2006, p.158).

De acordo com Flusser, em *A História do Diabo*, o Ateísmo é o modo de entender (e a coragem de assunção) daquelas pessoas que preferem se manter imparciais na verdadeira guerra ideológica (e religiosa) de hegemonia entre os dois supremos (e antagônicos) entes supraterrâneos: Deus e diabo, ambos resultados da invenção e conveniência humanas. O ateu ridiculariza e se opõe a qualquer tipo de coroação ou de símbolos de poder, está inteiramente embebido pelo espírito carnavalizado, que desconhece tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta. Nem sempre o inferno é considerado

um lugar só de tristeza e sofrimento. Na antiga Babilônia,<sup>42</sup> cuja mitologia depende estreitamente das narrativas sumérias (relativas à Suméria e seu povo, remota civilização da baixa Mesopotâmia), Nergal (assanhado e destemido deus da guerra e da morte), durante a realização de um banquete, desrespeita a imagem da poderosa senhora do Aralu (inferno): Eresquigal, ou Ereshkigal, faltando a reverenciá-la. Temerosos de uma retaliação, os demais deuses exigem que Nergal se desculpe pessoalmente. Ele se dirige até as sete portas infernais, guarnecendo-as com demônios sob o seu comando para que a volta ficasse garantida; encontra Eresquigal e passa a gostar tanto dela que não se faz rogar para trocar o céu pela morada de sua amada. (SPALDING, 1973, p.126).

Um subconsciente iluminado e submetido à vontade despertada abriria fontes de energia muito mais poderosas que as energias atômicas. Comparadas com viagens para dentro da mente, são as viagens para a Lua divertimentos inócuos e primitivos. Mas é verdade que essas viagens são muito mais facilmente realizáveis. Alcançaremos a Lua, e mesmo a Sirius, muito antes de termos alcançado o “abismo” da mente. A inibição é uma barreira infinitamente mais formidável que a atração da Terra. A viagem para dentro da mente é, com efeito, a procura por uma passagem direta rumo a Deus. Conduz, entretanto, ao inferno. (FLUSSER, 2006, p.75).

Todo o movimento voltado para o baixo corporal (órgãos genitais, deficiências físicas) ou para o baixo material (os infernos, geralmente situados em zonas íferas ou subterrâneas, tripúdios ou insultos vexatórios) cumpre a tarefa de inverter, ou subverter, toda a topografia espiritual dominante. O baixo material e corporal é produtivo porque gera uma nova vida, assegurando assim a imortalidade histórica do gênero humano, fazendo desaparecer todas as ilusões passadas e vazias, vislumbrando um futuro real e promissor. Rabelais, afirma Bakhtin (1999), expõe com todos os detalhes a via de promoção do baixo para o alto em *Gargântua*, no já mencionado episódio do limpa-cu, quando a felicidade começa pelo ânus, atravessando o intestino, atingindo o coração e, finalmente, o cérebro. A representação do inferno (e a formação de todas as suas características excessivamente grotescas e fantásticas) tem uma dívida impagável com o gênero sátira

---

<sup>42</sup> Babilônia é a denominação atribuída à parte Sudoeste da Mesopotâmia (atual Iraque, entre os Rios Tigre e Eufrates), cujas cidades principais são: Babilônia, Nipur, Borsipa, Eridu, Larsa, Ur e Erech. Do sumério o seu nome é traduzido para o hebreu *Bab-Ilou* (ou Porta de Deus). Seus maiores reis são Hamurabi (1728–1686 a.C.) e Nabucodonosor II (605–562 a.C.). Dela são famosos: o Código de Hamurabi e os Jardins Suspensos. Sua civilização exerce enorme influxo sobre as posteriores, dos hebreus, dos gregos e dos romanos.

menipeia.<sup>43</sup> Este modelo literário, no qual se alternam a prosa e o verso, há mais de dois milênios vem exercendo uma influência extraordinária na literatura europeia ocidental.

Esse gênero carnavalizado (notavelmente flexível e mutável como Proteu é capaz de penetrar em outros gêneros) teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. [...] Em comparação com o diálogo socrático, na menipeia aumenta globalmente o peso específico do elemento cômico. [...] Liberta-se totalmente daquelas limitações histórico-memorialísticas que ainda eram inerentes ao diálogo socrático, está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências de verossimilhança externa vital. A menipeia se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção temática e filosófica. (BAKHTIN, 1981, p.97).

A sátira menipeia emprega, em seu universalismo filosófico, uma multiplicidade de elementos: uns já empregados na escrita, como a síncrize (confrontação de pontos de vista) dialógica entre a Terra, o Olimpo e o inferno, e, outros inteiramente novos, tais como a modalidade específica do fantástico experimental e a experimentação moral e psicológica. A sua influência atravessa a literatura cristã antiga, a literatura bizantina (através desta, na escrita russa antiga), percorrendo e se desenvolvendo nas épocas da Idade Média, do Renascimento, da Reforma, da Idade Moderna, e sua evolução continua até hoje. A sua maneira de representar o inferno é amplamente difundida na literatura europeia religiosa ou ficcional, trazendo em seu bojo o gênero específico dos *Diálogos dos Mortos* (do escritor síriaco-romano Luciano de Samósata, século II d.C.), no qual homens, almas, deuses e seres sobrenaturais confabulam, separados por séculos e por gerações. Estes diálogos nos infernos provocam autênticos choques de ideias entre as personagens (ou os heróis) e os habitantes das profundezas, tal é o caso de Tungdal (em português, Túndalo) personagem do conto irlandês *Visão de Tungdal* (século XII) que realiza uma viagem ao inferno, onde vê Lúcifer, acorrentado a uma grelha branca (de tão quente) em cima de um fogão, em que está sendo assado, enquanto se refestela de pecadores. Hiëronymus Bosch<sup>44</sup> (ou Jerônimo Bosch) põe em

<sup>43</sup> Menipeu ou Mênipos de Gádara, escravo de nascimento (III a.C.) é um filósofo da escola cínica que satiriza a insensatez dos homens em geral e dos filósofos, em particular, em uma mistura de prosa e verso. Suas obras encontram-se perdidas, mas Varro imita-as em suas *Saturae Menippeae* e Luciano em seus *Diálogos*. O próprio Mênipos figura frequentemente nos *Diálogos dos Mortos* de autoria do último, e uma das sátiras de Luciano traz o seu nome. (*Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*, Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987, p.333).

<sup>44</sup> Hiëronymus ou Jheronimus ou Jerônimo, em português, Bosch (1450–1516 ou 1526) nasce e falece em ‘s-Hertogenbosch (daí a sua alcunha) na Holanda. Verdadeiramente, chama-se Hieronymus van Aken. Tecnicamente, é um dos primeiros artistas que trabalham a óleo e também um dos primeiros chamados pintores fantásticos, nesta classificação talvez seja o iniciador. Seu tema predileto transita entre a crítica social e religiosa, tornando-se mundialmente famoso como pintor de “tentações” e *faiseur-de-diables*, “fabricante de diabos”. Seu mais ilustre continuador é Pieter Brueghel, o Velho (1525/1530–1569).

relevo os aspectos grotescos de *A Visão de Tungdal* em seu *Inferno*, inserido no tríptico de *O Juízo Final*, onde O Senhor das Trevas também se encontra preso a uma fornalha ao comandar a cozedura de uma leva de penitentes. O inferno está desde o começo ligado à imagem do banquete, oferecendo igualmente um espetáculo irônico e crítico no meio de passagens grotescamente exageradas do corpo humano.

**Figura 54** – Membros da banda norueguesa do gênero Black Metal: Immortal em curiosa justaposição



**Fonte:** Disponível em: <[www.palhboa.blogspot.com](http://www.palhboa.blogspot.com)>. Acesso em: dez. 2010

Nesse pertinente exemplo de situação lúdica e grotesca (figura 54) elabora-se um casamento entre homens usando máscara (pintura sem colorido, conhecida de *corpse paint* no mundo do Black Metal, que transmite um juízo fantasmagórico ou infernal como também de putrefação da carne) e um gato, animal considerado sagrado (e de bom agouro) no

---

Precursor do Expressionismo e Surrealismo, Bosch, é consagrado pela sua capacidade de representar artisticamente o subconsciente. Há quem diga: “Os outros buscaram pintar o homem como parece por fora; apenas Bosch ousou retratá-lo tal como é internamente” (*Enciclopédia Barsa*, São Paulo-SP: Encyclopaedia Britannica Editores, 1970, v.3, p.208). Dois outros fundamentais pintores inovadores, em suas épocas, e que, também, retratam santos e demônios, são Giotto e Goya. Giotto di Bondone (1266–1337), provavelmente, nascido em uma pequena aldeia italiana de nome Colle de Vespignano, próxima de Florença, é na Pintura comparável a Dante Alighieri na Literatura: “Giotto soube elevar a Pintura Italiana, ainda embaraçada nas formas bizantinas tradicionais, para uma absorção de valores plásticos naturais, para uma contemplação mais serena e menos rígida da natureza”. (*TRÓPICO*, Enciclopédia Ilustrada em Cores, v.7, p.1082). Francisco José Goya y Lucientes (1746–1828), filho do povoado de Fuendetodos (em Aragão, Espanha), nos últimos anos de sua vida, pinta para si mesmo exprime a si próprio. “As visões que a solidão gerou assumem forma; no fio de seus pensamentos, traça arabescos a seu talante, diabos e bruxas que se reúnem, bocas desdentadas, olhos que guardam em seu interior um fogo mau, uma alucinante visão!” (*TRÓPICO*, Enciclopédia Ilustrada em Cores, v.4, p.598).

Antigo Egito em honra da deusa Bast ou Basteje, e, contrariamente, detentor de um considerável histórico supersticioso na Europa, associado aos duendes, às bruxas e ao Satanismo. Até nos dias de hoje, acredita-se que o corpo do felino abrigue maus espíritos e, de modo generalizado, que o seu fôlego resistente de gato garanta-lhe sete vidas (às vezes, nove). A carranca dos três personagens mais provoca o riso do que a tristeza; uma risada dentro do universalismo cômico e da verdade popular não-oficial. Os dois intergrantes do Immortal (o guitarrista e vocalista Abbath, e o baixista Apollyon) constituem-se em duas figuras de raro aspecto monstruoso, nem sequer precisam usar de hiperbolização (exagero) para alcançar o seu verdadeiro escopo de exprimir uma imagem demoníaca (do bátrio) contrária aos bons costumes vigentes. A presença do gato, além de temperar o clima com humor híbrido comparativo, reforça a ideia do inferno e da imortalidade.

A desfaçatez e coragem de expressão herdadas da liberdade revelada no estilo da sátira menipeia incendeiam a mente e a verve de grandes artistas de todas as áreas: Arquitetura, Escultura, Pintura, Literatura, Teatro. O seu modo carnalizador de sentir o Mundo - com excesso de humor e um exacerbado senso crítico - vai de encontro ao senso comum: à seriedade oficial, comumente impregnada de dogmas e de preconceitos contrários a qualquer tipo de mudança. Por isso, em se tratando de literatura, os autores que se valem da sátira menipeia sempre convivem com a pecha de exagerar na intelectualização de suas produções. “Suas fantasias, seus sonhos e a sua loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida” (BAKHTIN, 1981, p.100). Nesse seletíssimo grupo de escritores encontram-se: Petrônio, Apuleio (ou Lucius Apuleius), Luciano de Samósata, Marco Terêncio Varro (ou Varrão), Dante Alighieri, Miguel de Cervantes Saavedra, François Rabelais, Shakespeare, Jonathan Swift, Voltaire, Diderot, Fíodor Dostoiévski, Victor-Marie Hugo, Mikhail Bulgakov, Lewis Carroll, Aldous Huxley, Monteiro Lobato, Giovanni Guareschi e tantos e tantos outros sonhadores, desejosos de uma humanidade mais racional, mais consciente e preparada para a construção de um Mundo terreno melhor.

A Filosofia Cristã dos primeiros centenários (a Patrística), elaborada pelos prístinos padres da Igreja - com sua liturgia, fé, disciplina e costumes – já se havia abeberada das criações fantasiosas dos homens de letras gregos e/ou romanos e se encontra disposta a preparar o novo ordenamento religioso que rege a vida de todos os povos sob o domínio do Cristianismo. Todo o ensinamento que vem a confrontá-lo deve ser destruído, assim sendo, muitos escritores e pensadores da época são forçados a esconder o resultado de suas pesquisas e testemunhos. Grutas remotas, em sítios áridos e desabitados, tornam-se tugúrios perfeitos.

Serve de ótimo exemplo: a caverna de Nag Hammadi (Egito), onde, em dezembro de 1954, são descobertos preciosos papiros - envoltos em couro e em língua copta,<sup>45</sup> referentes às primícias do Gnosticismo e de suas doutrinas cristãs, como o Hermetismo. Estes textos apócrifos, e de autores desconhecidos, trazem propostas e interpretações ritualísticas discrepantes das oficializadas no Concílio de Niceia (325 d.C.).

Mantendo a tradição de descobertas em desertos, *A Revelação de Pedro* (ou *O Apocalipse de Pedro*, de São Pedro, o apóstolo) é trazido à vida novamente através de escavações no Egito, em Akhmim por volta de 1886. Este importantíssimo livro - a despeito de sua classificação apócrifa - é tido como a obra-mestra inspiradora da tradição medieval da “pintura (descrição) dos infernos”, resumindo ideias antigas sobre o mundo do além-túmulo para as necessidades da doutrina cristã.

*O Apocalipse de Pedro*, que não foi conhecido na Idade Média, inspirou a *Visio Pauli*<sup>46</sup> redigida no séc. IV que, por seu turno, exerceu uma influência considerável sobre o poderoso Ciclo das Lendas Irlandesas a respeito do inferno e do paraíso, desempenhando um papel axial na História da Literatura Medieval. [...] Pela metade do séc. XII, apareceu a célebre *Visão de Tungdal*. Depois de sua morte, Tungdal efetua uma viagem aos infernos, e volta ao Mundo dos vivos para narrar-lhes os espetáculos horríveis aos quais assistira. Essas lendas suscitaram um interesse extraordinário e deram origem a numerosas obras: *O Purgatório de São Patrício* de Marie de France, *O Desprezo das Condições da Vida Humana*, do Papa Inocêncio III, *Os Diálogos de São Gregório* e *A Divina Comédia* de Dante. (BAKHTIN, 1999, p.340).

Pedro oferece, na *Revelação* ou *Apocalipse*, a sua ótica do paraíso e do inferno, um lugar terrivelmente triste e escuro, onde anjos vestidos de preto administram medonhos castigos aos perversos. A cada crime cabe uma espécie particular de punição. Infratores da lei são atirados a um lago cheio de lodo ardente. Mulheres adúlteras também compartilham desse enxurdeiro incandescente com homens adúlteros, estes amarrados pelos pés de modo que ficam com as cabeças voltadas para a lama e aquelas dependuradas vergonhosamente pelos cabelos. Assassinos (e mandantes de assassinio) são lançados a um

<sup>45</sup> A língua copta, derivada da língua egípcia antiga e que predomina entre os séculos III e X d.C., cedendo lugar ao árabe e perdendo completamente o uso secular no século XVII, ainda é utilizada na liturgia, ao lado de textos árabes paralelos. Fora do Egito, a Igreja Copta ou Egípcia tem dioceses em Jerusalém, no Sudão e África do Sul. Há cerca de 3,5 milhões de fiéis no Mundo assim como também um pequeno número de coptas católicos (*Nova Enciclopédia Ilustrada Folha*, 1996, v.1, p.227). O alfabeto copta deriva do grego e um terço das palavras do copta literário (não do popular ou demótico) vem da língua grega.

<sup>46</sup> O gnóstico *Apocalipse de Paulo* é redigido no século IV d.C., e seu texto é considerado uma extensão de *O Apocalipse de Pedro*. Também apócrifo, ou não-canônico, dá um panorama do que é o céu e o inferno com elevado teor moralizante. O paraíso é uma terra de leite e mel e no seu oposto correm rios de fogo e gelo. As pessoas insensíveis ou desumanas fluem diretamente para o inferno, da mesma forma que os homens dominados pelo orgulho.

poço repleto de répteis peçonhentos que lhes aplicam picadas continuamente; sobre esses matadores ainda pairam vermes como se fossem nuvens negras. Mulheres que contraem gravidez fora do casamento, e que haviam praticado o aborto, encontram vaga forçosa em uma fossa estreita, onde se deparam com matéria fecal até o pescoço e lamúrias de muitas crianças natimortas.

Aqueles (as) que são os responsáveis pela morte dos justos são queimados até a sua metade, isto é, semicozidos. Blasfemadores mordem os próprios lábios em tormento e seus olhos sentem o ferro quente; ali pertinho, praticantes de falso testemunho dão dentadas em suas línguas mesmas e provam o gosto ardente do ferro em suas bocas. Seixos, mais pontiagudos que espadas ou espetos, candentes supliciam homens e mulheres que haviam sido ricos e não ajudavam os orfanatos e as viúvas, desdenhando os mandamentos de Deus. Em outro lago, cheio de matéria hedionda (pus ou vurmo), de sangue e de lodo abrasador, encontram-se homens e mulheres ajoelhados, estes são os usurários. O homossexualismo feminino padece de uma penitência - razoavelmente, similar ao Suplício de Sísifo – em que homens (também envolvidos nas relações sexuais) e mulheres são atirados em um abismo, chegando ao fundo retornam ao topo empurrados por todos os demais criminosos, que antes se situam sobre eles, e assim sem interrupção. Homens e mulheres que adoram a própria imagem, suplantando a de Deus, recebem abrigo em um profundo buraco repleto de chamas, onde se castigam mutuamente a golpes de varas de fogo. E perto destes, outros homens e mulheres se queimam, se agitam e se assam, pois haviam abandonado o caminho do Senhor.

*O Apocalipse de Pedro*, sem sombra de dúvida, é forte e intenso de entusiasmo inspirador, servindo, não à toa, de estro a futuras obras, tais como: *A Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265–1321), talvez o melhor retrato da mundividência teológica medieval (e renascentista); *O Martelo das Feiticeiras* (ou *Malleus Maleficarum*), obra que se torna um dos maiores sucessos de toda a literatura demonológica, impressa em Estraburgo (em 1486, dois anos depois da bula do Papa Inocêncio VIII, que estabelece oficialmente o elo entre a bruxaria e o sortilégio), destinada aos inquisidores, seus autores são Henry Institoris e Jacques Sprenger (SALLMANN, 2002). Destaque também para o livro (*best seller* mundial) de Alexandre Soljenítsin (Aleksandr Isayevich Solzhenitsyn, escritor russo, 1918–2008): *Arquipélago Gulag*, que se pode ter como uma verdadeira bíblia da capacidade humana de engendrar torturas e/ou castigos corporais e psicológicos. Soljenítsin, oportunamente, tece um rápido comentário a respeito da inclusão de novas técnicas científicas de suplício por Stálin (e seus acólitos) por razão de economia em grande escala ou número de pessoas, o que muito reduz a despesa de sua aplicação em massa.

Como os carrascos medievais, nossos procuradores e juízes (soviéticos) concordaram em considerar como principal prova da culpabilidade a confissão do acusado (observação: compara-se com o quinto aditamento à constituição dos Estados Unidos: “É proibido fazer declarações contra si próprio”; o mesmo dito reza o *Bill* inglês do século XVII) [...]. Entretanto, a ingênua Idade Média, para arrancar as desejadas confissões, recorria a meios dramáticos, impressionantes: a roldana, a roda, o assador, as cavilhas e a empalação. No século XX, graças ao progresso da Medicina e a uma considerável experiência carcerária (houve alguém que defendeu isso muito a sério em uma tese), reconhece-se que uma tal aplicação em massa, se tornaria supérflua e pesada. (SOLJENÍTSIN, 1975, p.110).

O fabrico de um lugar adequado para comportar a alma e/ou o espírito dos mortos é uma obsessão humana universal, e costuma-se atribuir às paragens infernais uma posição inferior (subterrânea) obumbrada, ou seja, coberta de sombras. Desde remotíssimos tempos, o termo “inferno” traz consigo uma aparência neutra, ali se aplica justiça, separando os bons dos maus elementos, independente de o fato de suas vidas terem sido justas ou não. A título de ilustração pode-se citar: o Sheol hebraico (já mencionado); o Duat egípcio; Diyu ou os Dezoito Infernos da heterogênea mitologia chinesa (amálgama de Budismo, Confucionismo e Taoísmo) que, de forma interessante, são distribuídos por tribunais judiciais instalados cá em cima, na Terra; o Jigoku japonês, proveniente do Budismo, um inferno constituído de 16 regiões; e por fim o Hades helênico (também já citado) que é o Reino das Trevas, mantido com mão de ferro pelo impiedoso Plutão (ou Hades, em grego) que se situa atrás do Rio Oceano (circúvago do Globo), passando mais tarde a ser considerado um mundo ífero. Este último é, indubitavelmente, para nós (ocidentais) o mais importante como estro ou fonte inspiradora.

Nesse lugar (morada dos espíritos depois da morte), acreditava-se que eles (os espíritos) existiam com uma forma sombria e indistinta. Essa era a concepção popular nos primitivos tempos bíblicos. Foram os profetas judeus e os autores da era pós-exílio que deram um significado mais forte à palavra “inferno”. A ideia de retribuição e punição foi incluída nesse novo significado. No tempo dos *Evangelhos Apócrifos*, o lugar de punição passou a ser chamado de *Gehena*, o tormento do fogo e do enxofre para os perversos. Todas estas expressões podiam ser interpretadas de diversas maneiras, e todas eram em geral tomadas de modo bastante literal, tanto nessa época como em períodos posteriores. Elas acrescentavam um terror indescritível à ideia da possível maldição. (O’ GRADY, 1991, p.62).

Ocorre uma “obrigação sagrada” de salientar que descrições do inferno são momentos raros tanto no Velho quanto no Novo Testamento. E esta constatação é demasiadamente curiosa e irônica em face do contínuo aproveitamento (em “causa própria”)

da imagem infernal em pregações e militâncias político-religiosas que costumam fomentar sentimentos de brutalidade e intolerância. E estes se embaralham, passando a se tornar “alguma coisa” que pode ser chamada de: fanatismo. Este produto final de desditosa mixórdia é muito bem definido por Ambrose Gwinett Bierce: “fanático é alguém que sustenta de maneira diligente e intransigente uma opinião diferente da nossa” (BIERCE, 1999, p.94).

Eis algumas das poucas passagens que discorrem sobre o transunto do inferno no *Novo* e no *Velho Testamento* emprestadas da *Bíblia de Jerusalém* (Editora Paulus, 2004), onde ele é qualificado, dentre outras maneiras, de: Abismo do Nada, Opróbrio, Horror Eterno, Fogo Inextinguível, Lago de Fogo e Enxofre.

Com isto a minha amargura se transforma em bem-estar. Tu preservaste a minha alma do Abismo do Nada (Is 38,17). Tu preservaste a minha alma do Abismo do Nada (Is 38,17).

E muitos dos que dormem no solo poeirento acordarão, uns para a vida eterna e outros para o Opróbrio, para o Horror Eterno (Dn 12,2).

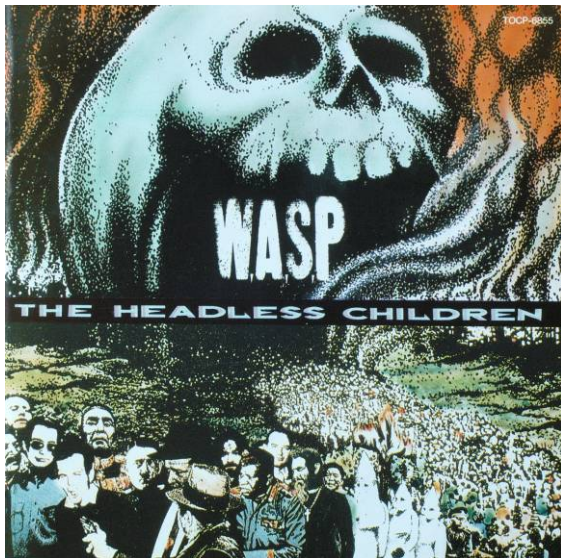
Não temais os que matam o corpo, mas não podem matar a alma. Temei antes aquele que pode destruir a alma e o corpo na Geena (Mt 10,28).

E se tua mão te escandalizar, corta-a: melhor é entrares mutilado para a vida do que, tendo as duas mãos, ires para a Geena, para o Fogo Inextinguível. E se teu pé te escandalizar, corta-o: melhor é entrares com um só pé para a vida do que, tendo os dois pés, seres atirado na Geena. E se teu olho te escandalizar, arranca-o: melhor é entrares com um só olho no Reino de Deus do que, tendo os dois olhos, seres atirado na Geena, onde o verme não morre e onde o fogo não se extingue (Mc 9,43-48).

O mar devolveu os mortos que nele jaziam, a morte e o Hades entregaram os mortos que neles estavam, e cada um foi julgado conforme sua conduta. A morte e o Hades foram então lançados no Lago de Fogo. Esta é a segunda morte: o Lago de Fogo. E quem não se achava inscrito no livro da vida foi também lançado no Lago de Fogo (Ap 20,13-15).

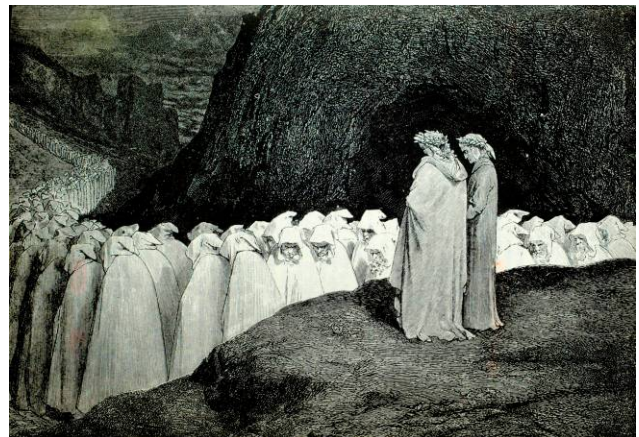
Quanto aos covardes, porém, e aos infíeis, aos corruptos, aos assassinos, aos impudicos, aos magos, aos idólatras e a todos os mentirosos, a sua porção se encontra no Lago de Fogo e Enxofre, que é a segunda morte (Ap 21,8).

**Figura 55** – Capa do disco *The Headless Children* da banda californiana W.A.S.P. (sigla de “we are sexual perverted”)



**Fonte:** Capitol/Emi/Toshiba (1989, CD)

**Figura 56** – Gravura denominada *O Desfile do Triste Bando dos Hipócritas* de autoria do francês Paul Gustave Doré (1832–1883) para ilustrar *A Divina Comédia* em seu infernal Canto XXIII, a qual inspira o trabalho de capa do disco *The Headless Children* (do W.A.S.P.)



**Fonte:** ALIGHIERI (1981, p.89)

O grupo norte-americano do Hard Rock/Heavy Metal, WASP, costuma desenvolver letras criticando situações políticas e religiosas. A ilustração de *The Headless Children* (figura 55) trata de uma paródia às descidas aos infernos dos heróis gregos da Antiguidade (Orfeu, Hércules ou Hércules e Odisseu ou Ulisses), onde são observadas as almas a vagar, cumprindo a sua penitência. Os argumentos do destronamento do velho poder terreno (castigo, tormento) e do baixo material (orifício, gruta, caverna, em sinal de devoração ou “a goela do inferno”, local de entrada e saída da vida e da morte) são realçados juntamente com vários elementos carnavalizadores, como: a enorme boca aberta e escancarada (do crânio), as chamas (fogo), a hipérbole ou exageração na espessura da fila de penitentes e a liberdade utópica do riso monstruoso (em tamanho e intensidade). A sua semelhança com o desenho de Doré (figura 56) é notável.

No Novo e no Velho Testamento tudo o que é relatado sobre o inferno pede uma percepção mais cuidadosa, mais profunda, visto que seus ditos são intensos em sentido figurado. Ao longo dos séculos, isto vem suscitando todo o tipo de interpretação que, por sua vez, transforma-se em intermináveis desavenças entre crentes, gentios (idólotras ou que

professam o Paganismo), indiferentes e ateus. O filósofo francês Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980) descreve em sua peça - intitulada *Entre Quatro Paredes* – o que ele entende por “lugar aterrador final”, onde se convergem todos os tormentos infernais e que supera todos os castigos e a violência dantescos. Para Sartre o coletivo do bicho homem, traduzido em sua forma de relacionar, ou seja, a convivência humana é o verdadeiro (e único) inferno. A obra narra a história de três pessoas que não se conhecem, mas são obrigadas a viver eternamente juntas. Por fim, um dos personagens, desesperado, suplica: “Abram, abram, vamos! Eu aceito tudo: as botinadas, os ferros, o chumbo quente, [...] Quero sofrer para valer...” (ECO, 2007 ou 2008, p.89). A explicação sartriana é simples: “[...] Fornalhas, grelhas... Ah que piada. Não precisa de nada disso: o inferno são os outros.”

Muitos dos grandes problemas da existência só podem ser tratados por intermédio da metáfora e da analogia, e o intelecto humano, sendo finito, não os consegue contemplar ao mesmo tempo em todos os níveis. Portanto, parece inevitável o surgimento de confusões durante as tentativas no sentido de esclarecer essas questões. “A maior de todas as confusões provavelmente reunia-se em torno do problema da fonte do mal.” Talvez isso se deva ao fato de o Príncipe das Trevas alimentar-se da ambiguidade. (O’ GRADY, 1991, p.65).

Como já comentado na Introdução, o lançamento dos discos *Black Sabbath* e *Paranoid* - da banda Black Sabbath em 1970 – provoca definitivamente o batismo do Heavy Metal. O Mundo de então, mergulhado na onda “paz e amor”, até aquele momento ainda não tinha visto, ou melhor, escutado algo tão furioso e “deliciosamente demoníaco” para virar alvo às detrações costumeiras de mídias sensacionalistas. A denominação Black Sabbath é baseada no filme *I Tre Volti Della Paura* (1963) - dirigido por Mario Bava e estrelada por Boris Karloff que, pela primeira e única vez na vida, faz um papel de vampiro -, cujo conteúdo trata de obras de terror do escritor russo Tolstói (1817-1875). Um nome perfeito para o pesado e sombrio som que o grupo inaugura. O estigma rebelde ou “do lado negro” do Heavy Metal se multiplica e fortalece *pari passu* com a popularização desse gênero musical; por consequência os responsáveis pelo *marketing* das bandas intensificam, sempre mais e mais, o apelo visual nas figuras do inferno, das caveiras e do diabo.

**Figuras 57, 58 e 59** – A imagem do inferno nos trípticos: *A Carroça de Feno* (fig.57) *O Jardim das Delícias Terrenas* (fig.58) e *O Juízo Final* (fig.59), neste, dentro de um gigantesco forno, Lúcifer dirige o preparo do banquete demoníaco de carne humana pecaminosa. Jerônimo Bosch foi um dos maiores retratistas das formas do baixo corporal e material sob o prisma medievo do bátrato.



Fig. 57

Fig. 58

Fig. 59

**Fonte:** Disponível em:< [www.web.archive.org](http://www.web.archive.org)>. Acesso em: dezembro 2010

**Figuras 60, 61 e 62** – Um dos criadores do Heavy Metal “Satânico”: o grupo norte-americano Slayer nunca esteve a se sentir intimidado a elaborar capas de disco com a temática do inferno ou do castigo eterno. São trabalhos inteligentes – anatematizados pela maioria da imprensa mundial -, de rara beleza artística, nos quais traços de Jerônimo Bosch fazem demonstrar-se.



Fig. 60

Fig. 61

Fig. 62

**Fonte:** na sequência, os discos: *Hell Awaits* (Metal Blade, USA, 1985, Fig.60) *Reign in Blood* (LONPP34, UK, 1986, Fig.61) e *South of Heaven* (LONLP63, UK, 1988, Fig.62)

As figuras 57, 58 e 59 apresentam a riqueza de componentes e personagens carnavalizadores, e altamente grotescos, encontrada nos quadros de pintura fantástica de Jerônimo Bosch. Ao descrever o inferno, Bosch, não poupa a hipérbole ou a “hiperbolização” (exagero) nem o seu uso imoderado (hiperbolismo). Há profusão e excesso de corpos mesclados (híbridos) de homens e mulheres com coelhos, porcos, pássaros diversos, veados. As partes mutiladas (ou não) do baixo corporal: orelhas e narizes (que indicam anomalias ou perversidade), nádegas, genitália, pernas, cabeças e bocas (que insultam), braços, entremeam-se com demônios de todas as espécies em cenários caóticos, banhados de sangue e violência, de onde se descortinam vulcões flamíferos (elemento fogo), e tudo supervisionado pelo diabo. As três capas de disco (figuras 60, 61 e 62) da banda americana Slayer – notória por criar letras e músicas sobre assuntos religiosos -, claramente, sofrem influência do mestre holandês. Em todas elas veem-se criaturas grotescas monstruosas (demoníacas e híbridas) participando de cerimônias ou imagens de banquete em ritmo brutal acompanhadas da marca do fogo. Bosch espalha incêndios e fornalhas para todos os lados. Nota-se também que, tanto nas ilustrações do Slayer como nas pinturas de Bosch, existe uma escassez de riso, mesmo do satírico ou irônico flusseriano, ou daquele que denota crueldade e/ou indiferença absoluta.

## 5 DO DIABO, SUA CONSTITUIÇÃO E DOS SEUS ATAVIOS E ADEREÇOS

*Sine Diabolus Nullus Dominus*<sup>47</sup>

*Der Teufel, der ist alt!*<sup>48</sup>  
(Goethe)

O diabo não é tão feio quanto o pintam. O diabo, de fato, deve ser belíssimo; do contrário, como poderia seduzir e enganar tanta gente?<sup>49</sup>  
(Giovanni Guareschi)

Todo o mundo - sem exceção - cria (e desenvolve) monstros e demônios no pélago do inconsciente, e isto é perfeitamente natural. Dementes são as demonizações preparadas contra alguém que não se consegue vencer, ou através de rebaixamento, ou através de supostas acusações de falta moral. Tais tentativas podem ser exemplificadas através de novos e interessantíssimos significados atribuídos a alguns nomes de bandas: o KISS transforma-se em “Knights of Satan’s Servive” e o AC/DC, da inocente abreviatura elétrica de corrente alternada/corrente contínua, passa a sugerir “Anti-Christ/Devil’s Companion”. Contudo, o que importa são os pontos de vista e conceitos de autores sérios, assim sendo tem-se a seguir a descrição física (e o caráter) do diabo de quatro textos de Goethe, de Guevara, de Dostoiévski e de Bulgakov, respectivamente.

“- (Fausto). No mundo que tu habitas, senhor, a natureza. Dos seres se conhece em nomes, com certeza. Está tudo bem claro e por mim tanto faz te chames Belzebu, Demônio ou Satanás. Qual o teu nome, então?”  
- (Mefistófeles). Sou parcela do além. Força que cria o mal e também faz o bem!”  
(GOETHE, *Fausto*, 1983, p.68).

“- [...] Quem está suspirando? – imediatamente uma voz entre humana e estranha respondeu:  
- Sou eu, senhor Licenciado, estou nesta redoma, onde esse astrólogo que vive aí embaixo me mantém preso, porque também tem sua parte na magia negra; ele é meu alcaide há uns dois anos...  
- Mas chegaste a tempo e podes me resgatar, porque este, a cujos conjuros estou assistindo, mantém-me ocioso, sem me empregar para nada, sendo eu o espírito mais travesso do inferno.  
Dom Cleofas, espumando valor, prerrogativa dos estudantes de Alcalá, disse:  
- És demônio plebeu, ou dos de bom nome?  
- De grande nome – respondeu o vidro endemoninhado – e o mais celebrado dos dois mundos.  
- És Lúcifer? – repetiu Dom Cleofas.

<sup>47</sup> “Sem o diabo não existe Deus”, dito popular.

<sup>48</sup> “O diabo, este é velho!”, em razão dessa experiência ímpar ele tanto se diverte a desacreditar a humanidade diante de Deus.

<sup>49</sup> Trecho do livro *Dom Camilo e os Cabeludos* (2.ed. Rio de Janeiro-GB: Editora Record, 1969, p.101) do jornalista, cartunista e escritor italiano Giovanni Guareschi (1904-1968).

- Esse é demônio de beatas e escudeiros – respondeu a voz.
- És Satanás? – prosseguiu o estudante.
- Esse é demônio de alfaiates e açougueiros – repetiu a voz.
- És Belzebu? – tornou a perguntar Dom Cleofas, e a voz respondeu.
- Esse é demônio de jogadores, amancebados e carroceiros.
- És Belial, Barrabás, Astarot? – disse finalmente o estudante.
- Esses são demônios de maiores ocupações – respondeu a voz – Sou demônio mais miúdo, apesar de me meter em tudo; sou as pulgas do inferno, a fofoca, a confusão, a usura, a fraude; eu trouxe para o Mundo a algazarra, a chacota; eu inventei as pandorgas, os comas, as marionetes, os saltimbancos, enfim, chamo-me Diabo Coxo...
- Mas, conte-me senhor Coxo, porque lhe puseram esse nome, a diferença dos demais, havendo todos caídos desde tão alto, que pudessem ficar todos iguais e com o mesmo sobrenome?
- Eu, senhor Dom Cleofas Leandro Pérez Zambulho, chamo-me desta maneira porque fui o primeiro dos que se levantaram na rebelião celestial, dedos primeiros que caíram; como os outros caíram em cima de mim estropiei-me todo. Assim fiquei, mais que todos, assinalado pela mão de Deus e pelos pés de todos os diabos, e com este apelido; mas não por isso menos ágil para todas as façções que se oferecem nos países baixos, em cujas empresas nunca fiquei para trás, antes me adiantei a todos. Tire-me deste argel de vidro que eu te pagarei o resgate de muitos modos, podes crer, porque me prezo de ser amigo de meus amigos, com minhas imperfeições boas e más.” (GUEVARA, *O Diabo Coxo*, 2006, p.18).

“[...] Ali apareceu de repente um indivíduo, que entrou Deus sabe como, porque não estava ele ali quando chegou Ivã Fiódorovitch, após sua visita a Smierdiákov. Era um senhor, ou uma espécie de cavalheiro russo, orçando pelos cinquenta, um pouco grisalho, os cabelos longos e espessos, a barba em ponta. Trazia um paletó marrom, evidentemente de casa de um bom alfaiate, mas já usado, datando de cerca de três anos e completamente fora de moda. A fisionomia daquele visitante inesperado era mais afável que bonachona, pronta à amabilidade de acordo com as circunstâncias. Mas que se cala, estando este absorto em suas reflexões, pronto, todavia, a uma amável prosa, contanto que o dono da casa a comece.

- Ivã duvida da sua presença majestática infernal, então o “convidado” inicia a discussão:

- A fé não se impõe. Aliás, neste domínio, as provas, mesmo materiais, são ineficazes. Tomé acreditou porque queria acreditar, não por ter visto o Cristo ressuscitado. Assim, os espíritas. Gosto muito deles. Imagina que acreditam servir à fé, porque o diabo lhes mostra seus chifres de vez em quando.

- Conta-me mexericos, porque não passas de um parasita – repreendeu-lhe Ivã.

- Injurias-me rindo, bom sinal – animou-se o diabo.

- Gosto sinceramente dos homens; caluniaram-me muito. Meu sonho é encarnar-me, mas definitivamente, em algum comerciante obeso e partilhar de todas as suas crenças. Meu ideal é ir à igreja e lá acender uma vela, de todo o coração, palavra! Então meus sofrimentos terão fim.

‘*Satanas sum et nihil humani a me alienum, puto*’ (Sou Satanás e nada do que é humano reputo alheio a mim)!

Infelizmente, a verdade quase nunca é espirituosa. Consultei a faculdade; sabem diagnosticar maravilhosamente, explicam-nos a doença, mas são incapazes de curar. Porque o sofrimento é a vida. Sem o sofrimento, que prazer ofereceria ela? E, eu? Eu sofro e, no entanto, não vivo. Sou a incógnita de uma equação. Sou o espectro da vida, que perdeu a noção das coisas, e esqueço até o meu nome. Ora, repito-te, daria toda essa vida sideral, todos os graus, todas as honras, para encarnar-me na pele de uma vendedora obesa e ir queimar velas na igreja.

Todos estão agora perturbados por causa das ciências de vocês.

Que tormentos? Os remorsos da consciência e outras pataratas. E quem tira proveito disso? Somente os que não têm consciência, porque zombam dos remorsos! Em compensação, as pessoas decentes, que conservaram o sentimento da honra, sofrem...

Um mal aparente traz por vezes um bem oculto.

Mefistófeles, aparecendo a Fausto, afirma que quer o mal e não faz senão o bem. Bem, isso é lá com ele, comigo é o contrário. Sou talvez o único ser no Mundo que ama a verdade e quer sinceramente o bem... Sabes que sou bastante sensível e impressionável do ponto de vista estético.

Tão logo desapareçam as imperfeições necessárias, reine a razão no Mundo inteiro: seria naturalmente o fim de tudo, até mesmo de jornais e revistas, por que quem os assinaria então? Mas, à espera, amuo-me e cumpro a contragosto minha missão: perder milhões para salvar um só. Quantas almas, por exemplo, foi preciso perder e quantas reputações macular para obter um só justo.

Na minha opinião, não é preciso destruir nada, a não ser a ideia de Deus no espírito de Deus: eis por onde é preciso começar. Triunfando sem cessar e sem limites da natureza pela ciência e pela energia, o homem por isso mesmo experimentará constantemente uma alegria tão intensa que ela substituirá para ele as esperanças das alegrias celestes. Abster-se-á de murmurar contra a brevidade da vida e amará seus irmãos de uma maneira desinteressada. É encantador!

Será possível que essa época chegue algum dia? Na afirmativa, tudo está decidido, a humanidade se organizará definitivamente. Mas como, diante da estupidez inveterada da espécie humana, não se venha isso a realizar talvez nem dentro de mil anos... É permitido ao homem novo tornar-se um homem-Deus, seja ele o único no Mundo a viver assim. Poderia doravante, de coração leve, libertar-se das regras da moral tradicional, às quais estava o homem sujeito como um escravo. Para Deus, não existe lei. Em toda a parte onde Deus se encontra, está em seu lugar! Em toda a parte em que me encontrar, será o primeiro lugar. Tudo é permitido, um ponto, é tudo! Tudo isso é muito gentil; somente, se se quer trapacear, de que serve a sanção da verdade?" (DOSTOIÉVSKI, *Os Irmãos Karamázovi*, 1971, p.442).

"[...] Os que viram esse homem juntaram depois – quando francamente já era tarde demais – os dados que recolheram sobre ele e o descreveram. Quanto aos dentes, tinha coroas de platina no lado esquerdo e de ouro no lado direito. Usava um terno cinza de boa qualidade e sapatos estrangeiros da mesma cor. Tinha a cabeça coberta por uma boina também cinza caída sobre uma orelha e, sob o braço, uma bengala com o cabo em forma de cabeça de ‘poodle’. Parecia ter pouco mais de quarenta anos. A boca ligeiramente torcida. A barba feita. Os cabelos negros. O olho direito preto, o esquerdo, por qualquer razão, verde. As sobrancelhas pretas, mas uma era mais alta do que a outra. Em suma: um forasteiro.

[...] Margarita sentiu que os olhos do homem lhe perfuravam a face. O seu olho direito brilhava emitindo faíscas douradas, contrastando com o olho esquerdo vazio e negro. O rosto de Woland era repuxado para um lado, o canto direito da boca muito murcho e a testa, sulcada de rugas paralelas às sobranceiras. Woland estava esparramado na cama vestindo apenas um camisolão preto sujo, remendado no ombro esquerdo. Hella fazia massagem em seus joelhos. No peito nu, glabro, de Woland, Margarita notou um escaravelho esculpido em pedra preta com uma inscrição cabalística. Ele estendeu o braço e chamou Margarita. Esta caminhou para ele sem sentir o chão sob os pés descalços. Woland envolveu com a mão – pesada como uma pedra e quente como fogo – o ombro de Margarita, puxou-a para si e a fez sentar-se na cama a seu lado.

- Já que você é tão encantadora e bondosa – disse ele, o que é exatamente o que eu esperava, não façamos cerimônia." (BULGAKOV, *O Mestre e Margarita*, 1985, p.18 e 230).

**Figura 63** – O pacto entre Mefistófeles e Fausto da imortal obra de Goethe: Fausto

**Figuras 64 e 65** – Duas outras pinturas de capas de discos do Heavy Metal, representando o Senhor das Têneas Infernais em todo o seu esplendor e com um bom número dos seus aspectos e adornos peculiares: caveira, presas, boca escancarada, cornos, furor e fogo incandescente. O primeiro é Don't Break the Oath (1984, Figura 64) – do grupo dinamarquês Mercyful Fate e, o segundo, de Overkill (1979, Figura 65) - do britânico Motörhead



Fig. 63



Fig. 64

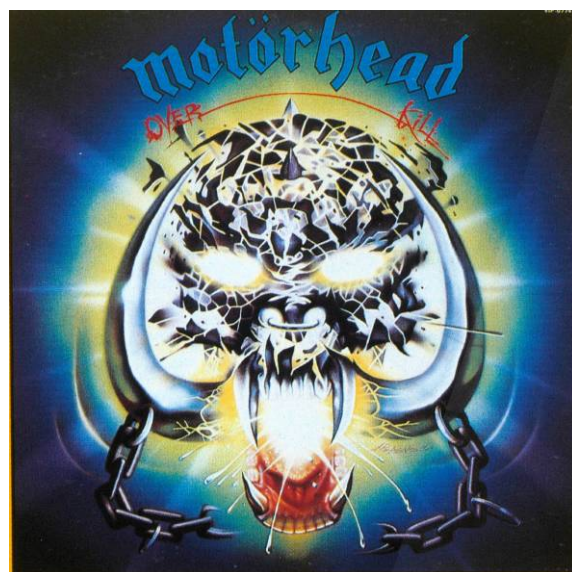


Fig. 65

**Fonte:** Figura 63: Disponível em: <[www.kalipediamedia.com](http://www.kalipediamedia.com)>. Acesso em: dez. 2010 Figura 64 e 65: HM LPs (Omnibus Press, 1986)

Na ocasião do pacto entre Mefistófeles e Fausto (figura 63), Goethe, constrói a imagem de Satanás (Lúcifer, Belzebu e tantos outros nomes e/ou epítetos) como a de um senhor de meia-idade, muito fino e gentil. Um autêntico cavalheiro, cômico de sua maior sabedoria e conhecimento diante dos homens mortais, o que se nota estampado em sua fisionomia sempre guarnecida por um leve sorriso, discreto, mas de intensa superioridade. Inúmeros livros e filmes representam o diabo desse jeito, mas a maioria dos ilustradores de capa de disco do Hard Rock e Heavy Metal prefere representá-lo no estilo desenvolvido e

consagrado pela Igreja Católica durante séculos, como atestam as figuras 64 e 65. Na figura 64, de imediato, sente-se o poder das chamas do inferno, do baixo material em toda a sua exuberância e magnitude. O abismo incandescente serve de passagem para outro mundo. Há um exagero ofuscante do elemento renovador: fogo, e da figura onipotente do diabo, que no rosto, leva em si algumas de suas mais conhecidas características: o par de chifres, grandes orelhas e unhas compridas e pontudas.

O outro desenhista (o da figura 65) estiliza a face do diabo (ou de algo que lembre um tipo de demônio) valendo-se de exagero (hiperbolização), de hiperbolismo (aplicação da hipérbole em quantidade) e de profusão (abundância), ou seja, de todo o inebriamento abuso que proporciona estrutura ao estilo grotesco. O fogo é vivacíssimo e as presas bucais externas são colossais, as internas são menores, mas extraordinariamente ameaçadoras. Causa-se a impressão de que a besta emerge violentamente de algum lugar em que estivesse presa; as correntes quebradas apóiam a tese. Estas acrescidas da argola no nariz (ou focinho) e dos rebites são elementos estereotipados do Hard Rock e Heavy Metal. Tudo é monstruoso, inusitado e exagerado nessa imagem. Nesse autêntico imbróglio infernal vislumbram-se os risos bakhtinianos do universalismo cômico e da verdade popular não-oficial e, principalmente, o sorriso irônico superconfrontador de Flusser.

O diabo (e toda a sua corte) vem sofrendo maneiras múltiplas de pintura ao longo dos séculos. No primeiro exemplo – o de Goethe -, <sup>50</sup> Mefistófeles chega-se na figura de um cão adusto (tostado, enegrecido) que se dissipa em nuvem para depois surgir como um estudante andarilho. No segundo, desponta como o Diabo Coxo - o mais encapetado dos ajudantes-de-ordens de Satanás da magnífica (e infelizmente pouco conhecida) obra de Guevara -, <sup>51</sup> ao se livrar da redoma, na qual se fazia prisioneiro.

---

<sup>50</sup> Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) é considerado um dos maiores poetas-escritores de todos os tempos. Termina o curso de Direito em Estrasburgo (na atual França), mas essa profissão não o tenta muito; é muito pouco para quem domina ainda o grego, o latim, o francês e o italiano. Conhece o literato e filósofo Johann Gottfried von Herder (1744–1803), de já tinha reconhecida fama, o qual, além de fazê-lo conhecer Shakespeare e Homero, também o conduz a reconhecer o valor das canções populares e do folclore. Produz: *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (novela), *Afinidades Eletivas* (romance), *Torquato Tasso* (drama), *O Aprendizado de Wilhelm Meister* e *As Peregrinações de Wilhelm Meister* (romances), *Hermann e Dorothea* (poema narrativo), mas a sua obra-prima é o poema *Fausto*, que representa o anelo de toda a humanidade de transcender os limites do poder e do conhecimento, mesmo que para isso seja necessária a venda da alma ao diabo. (*ENCICLOPÉDIA BARSA*, v.7, p.66; *TRÓPICO*, v.5, p.729).

<sup>51</sup> Luis Vélez de Guevara (1579–1631) soldado, poeta, dramaturgo e novelista pertencente ao “século de ouro da cultura espanhola” (séculos XVI e XVII). Autor da obra *O Diabo Coxo*, inflige uma áspera crítica à sociedade madrilena da época, sobretudo à nobreza. Antes dele, Rodrigo Fernández de Ribera (1579–1631) havia produzido a novela satírica *Lentes Mágicas*, possível inspiração a Guevara que, por seu turno, deve ter entusiasmado Goethe a dar vida a Mefistófeles e assim por diante.

Um homenzinho de baixa estatura, equilibrado em duas muletas, repleto de galos, com o nariz achatado, a boca com duas presas sem nenhum outro dente nas desertas gengivas, bigodes ouriçados e cabelo ralo, um aqui outro ali, parecendo aspargos; legumes tão inimigos da companhia, que só se juntariam quando fosse para vendê-los em punhado (GUEVARA, 2006, p.20).

Dostoiévski<sup>52</sup> enseja uma espécie de desarranjo cerebral (alucinação) em Ivã Fiódorovitch Karamázovi (um dos principais personagens do romance-filosófico *Os Irmãos Karamázovi*) para dar início ao aparecimento do Senhor das Trevas Recônditas (o diabo) e ao conflituoso diálogo que se segue entre os dois. É corrente a ideia de que o demônio expresse o subconsciente de Ivã, ou a afirmação segura de O’Grady: “[...] E já não se manifesta uma certeza de crença em um diabo exterior e efetivamente existente; mas, o ‘diabo’, seja como for entendido, aquele que se insinua nos pensamentos e ações dos seres humanos individuais” (1991, p.169). Não é ao acaso que se comenta que a obra-mestra de Dostoiévski é um dos livros de cabeceira de Sigmund Freud. O professor de magia negra: Woland (na obra de Mikhail Bulgakov)<sup>53</sup> apresenta uma incrível semelhança com o goethiano Mefistófeles e com o dostoiévskiano “fantasma-do-subconsciente”. Sua aparência é de um homem maduro, agindo conforme uma bem-equilibrada conduta: impecavelmente polida, mas enérgica; realista, mas sensível; pomposa, mas também humilde; lógica, mas eivada de traços espirituais; e humana, em qualquer ocasião, disposta a perseguir exaustivamente os maus, aplicando-lhes terríveis penas, dignas de um outro mundo.

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas-históricos que costumamos aplicar às

<sup>52</sup> Fiódor Mikhailovich Dostoiévski (1821–1881) escritor russo, juntamente com Lev Nikoláievich Tolstói (1828–1910), é considerado o máximo representante da literatura russa do século XIX. Ingressa na escola militar, mas, insatisfeito, a abandona para dedicar-se aos escritos. Tal toda a suprema mente, suas exposições políticas levam-no ao cárcere e quase é decapitado. No exato instante da aplicação da pena capital, o Czar concede-lhe o perdão, porém, Dostoiévski ainda é obrigado a serviços forçados na Sibéria e, depois disso, tem que ali continuar como simples soldado de infantaria. Todas essas doloridas e/ou dolorosas experiências de vida moldam o seu espírito de literato de dotes notadamente psicológicos.

<sup>53</sup> Mais um dos grandes escritores da literatura mundial do século XX condenado a calar-se na ocasião de sua existência física. Mikhail Afanasyevich Bulgakov (1891–1940) nasce em Kiev (na Ucrânia), deixa a Medicina para seguir a carreira literária, tendo a extrema infelicidade de pertencer à União Soviética estalinista. Cria peças teatrais, faz traduções e redige contos até a elaboração de seu livro culminante: *O Mestre e Margarita*, que pode ser encarado como um romance ficcional, mágico e fantástico, em que Bulgakov descarrega toda a sua indignação contra a rígida (e estúpida) burocracia que o circunda. “*O Mestre e Margarita* apresenta um universo repleto de fantasmas, no qual convivem o bem e o mal; um mundo dominado pela burocracia, onde o mal semeia a morte, e a loucura é recompensada pelo poder. Nesse delírio fantástico, quem consegue salvar-se? Apenas o Mestre e Margarita. Ele, porque representa o homem espiritualmente livre; ela, porque simboliza a força do amor. Em meio ao grande medo que a todos oprime, ambos fogem para uma liberdade eterna, fora do tempo e do espaço” (BULGAKOV. *O Mestre e Margarita*, 1985, prefácio).

manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o Mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (BAKHTIN, 1981, p.3).

O diabo nem sempre é um justiceiro. Demônios malignos abundam em todos os lugares aprazíveis e/ou abscônditos da Terra: os juruparis tupis; os daêvas persas; os kueis taoístas; os djins (gênios ou espíritos infiéis islâmicos); os onis japoneses (emprestados de outros antigos entes sobrenaturais desagradáveis da China) e seu senhor Shoki (ele também de origem chinesa: Zhong Kui); a irrequieta, insatisfazível e inquietante hinduísta Kali - a mais apavorante encarnação da deusa Mahadevi (a principal do panteão do Hinduísmo, e já nesse estudo mencionada), que apresenta: o rosto e o corpo negros, presas enormes, um colar de crânios (símbolo de reencarnação) e uma língua em forma de chama -, devoradora de homens e de outros demônios. Sem contar uma infinidade de seres encantados: fadas, anões, ogros, duendes, elfos, huldres, holdas e bichos-papões, e de entidades lendárias: lobisomens, vampiros, zumbis e dragões que habitam e vagam, em aspectos variados, pelo Mundo afora.

Bicho-Feio, Capiroto, Diogo, Futrico, Cramunhão, Cramulhão, Crambulhão, Mequetrefe, Belzebu, Exu, Cão, Beiçudo, Anhanguera, Bode-Preto, Coisa-Ruim, Excomungado, Coisa-à-Toa, Capeta, Tinhoso, Pedro Botelho, Demo, Cabrunco, Capa-Verde, Dos Quintos, Espírito-de-Porco, Indesejado, Lá de Baixo, Rabo-de-Seta, Rabudo, Ranheta, Temba, Tranca-Rua, Zarapelho, Ferrabrás. No Brasil, o termo “diabo” talvez só se coloque atrás em popularidade – ou em número de sinônimos - da “branquinha” ou cachaça. De fato é impressionante o temor, ou melhor, o fascínio que esse nome provoca em todas as gentes brasileiras e do exterior. A literatura em verso de contos tradicionais nordestina: a literatura de cordel, por exemplo, está empapada da figura demoníaca no que se costuma chamar de o “ciclo do demônio logrado”. Aqui o diabo é fácil, e constantemente, logrado por aqueles com quem pactua; qualquer um pode enganá-lo no desfecho das histórias. A literatura de cordel é herdeira direta da jogralidade medieval europeia e, nesta, assegura-nos Bakhtin que Nossa Senhora (ou Maria Maior, mãe de Jesus Cristo) fez-se eleger a maior enganadora do “chefe” dos demônios.

Apesar da quebra da palavra ser considerada naquele tempo como um dos pecados mais repreensíveis, nessas peças teatrais, e em muitas das fábulas mais apreciadas, considerava-se permitido pregar truques no diabo por meio de falsas promessas. A pessoa que se considerava a maior especialista em pregar peças no diabo era Nossa Senhora, a Virgem Maria. Ela era vista como a guardiã compadecida dos seres humanos encurralados. (O'Grady, 1991, p.71).

Os tratos com o diabo já vêm sendo, oficialmente, considerados crime de feitiçaria pela Igreja desde o Sínodo (assembleia de bispos) de Elvira, na atual Espanha, no século IV d.C. A bruxaria ou a arte de conjurar espíritos maléficos é incluída na lista dos pecados canônicos; surpreendente e paradoxalmente na História da Civilização Ocidental, é raríssimo encontrar casos em que a existência de atividades envolva a “magia angelical”, isto é, aquela pactuada com anjos e voltadas a fazer o bem. Nos contratos infernais entre homens e o diabo, é perfeitamente aceitável o logro do último pelos primeiros; e isto, pelo menos conforme relatos, vêm ocorrendo com espantosa frequência há muito tempo (O'GRADY, 1991, p.88).

O fato é que, o diabo não é assim tão facilmente ludibriado e/ou enganado. No Velho Testamento, em princípio, ele – Lúcifer - pertence à corte divina e aos poucos vai indispondo-se com Deus, travando contra Este combate pessoal. No Novo Testamento, a representação do mal - e de tudo o que é potencialmente negativo ou belicoso – é deslocado para a pessoa de Satanás (cujo significado é o adversário ou o mentiroso). Aproveitando o sequente raciocínio de Joan O'Grady: “É provável que, nesse período, a ética da religião tivesse passado a ser mais importante do que a metafísica: Deus já não deveria ser vinculado com qualquer coisa que não fosse o bem”; Satanás transforma-se então no maior inimigo de Jesus Cristo (e de tudo o que é bom), da humanidade assim como também no maior de todos os obstáculos ao desenvolvimento humano. Na literatura de cordel, como já citado, ele se encontra presente em contato íntimo com os homens, mas, sempre leva a pior.

Mais tarde, começou a surgir o sentimento de que Deus, o autor de todo o bem, não deveria ser descrito como a causa do mal; era preciso encontrar uma causa separada. A religião persa, com a qual os judeus entraram em contato durante o exílio na Babilônia, foi uma clara influência que se manifestou por trás deste tipo de pensamento. O mal era visto cada vez mais como sendo causado por um inimigo que se opunha a Deus e ao homem – o adversário, que na verdade é o significado preciso da palavra hebraica *Satan*. (O'GRADY, 1991, p.16).

Deus (ou Yahweh, ou Iahweh, ou ainda Iavé), no Velho Testamento, é uma entidade ambivalente: faz o bem e faz o mal, atuando com uma crueldade e interesse fora do comum. No Novo Testamento, é apresentado com uma natureza mais tolerante e bondosa, apesar de sofrer recaídas ocasionalmente. No Velho Testamento, personifica tanto o mal como o bem, enquanto no Novo Testamento, essa função maligna passa ao encargo do recém-chegado vilão-mor universal: Satã. Nas diversas religiões do Mundo, o diabo tem muitos nomes e Satã também os possui em grande número dentro da tradição judaico-cristã, tais como: Belial, Mastema, Azazel, Satanás, Astaroth, Satanael, Semyaza, Belzebu. A palavra “satã” descende de uma raiz hebraica que significa: opor, obstruir ou acusar que, por sua vez, sofre influência da língua cananeia (relativa à Terra de Canaã, Palestina) e, antes desta, dos povos do Oriente Médio. Do hebraico é traduzida pelo termo grego: *diabolos* (com o sentido de “oponente” ou “adversário”), transformando-se no latinizado: *diabolus*, seguindo até o alemão: *teufel*, e, finalmente, se consagrando no inglês: *devil*.

Ao examinarmos a ideia e a fértil imaginação de variados povos e culturas, o diabo não poderia ser visto como uma invenção de uma única civilização seguida por outras. Existem inúmeras influências e não somente uma linha de desenvolvimento. O fenômeno da personificação do mal não é um caso isolado ou restrito a uma região determinada do Globo. Diferentes culturas criaram seus próprios demônios e diabos. O diabo não tem apenas um berço, mas vários; de fato, o que não falta são meios criativos e/ou imagéticos humanos procurando entender a sua existência e envolvimento. Os espíritos demoníacos exercem uma grande atração, haja vista a sua capacidade de fazer explicar a abstrata (e a real) maldade no Mundo. (STANFORD, 1996, p.19).<sup>54</sup>

No Antigo Testamento, Satã ainda é um anjo da corte celestial, absolutamente leal a Iavé. Ele não vê com bons olhos a nova criação e se sente no dever de alertar o seu superior (Deus) da natural maldade do homem, passando a trabalhar como acusador (obstrutor) da raça humana, servindo tal um verdadeiro “advogado do diabo”. Curiosamente, Satã, parece estar apenas cumprindo, de certa maneira, os desígnios do próprio Deus. O que leva a concluir que, Satã - já naquela época - deseja o castigo para os maus, ou seja, que se aplique o justo corretivo nos pecadores. Agindo com bom escopo ou não, ele (Satã) acaba por ser instituído por Deus o máximo punidor de almas pecaminosas do inferno. Costuma-se considerar o fascinante debute de Satã, em sua posição de grande chefe antagônico à raça humana, no *Livro de Jó* (no Velho Testamento). Nesta obra-prima da literatura sapiencial bíblica, Deus permite que Satã submeta Jó - herói dos tempos antigos -

<sup>54</sup> Tradução realizada pelo autor deste trabalho.

que se supõe ter vivido na época patriarcal, nos confins da Arábia: no país de Edom, em uma região cujos sábios são célebres - a todas as provas para se certificar de sua fidelidade.

No dia em que os filhos de Deus vieram se apresentar a Iahweh, entre eles veio também Satã. Iahweh então perguntou a Satã: “De onde vens?” – “Venho de dar uma volta pela Terra, andando a esmo”, respondeu Satã. Iahweh disse a Satã: “Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro igual: é um homem íntegro e reto, que teme a Deus e se afasta do mal.” Satã respondeu a Iahweh: “É por nada que Jó teme a Deus? Porventura não levantaste um muro de proteção ao redor dele, de sua casa e de todos os seus bens? Abençoastes a obra das suas mãos e seus rebanhos cobrem toda a região. Mas estende tua mão e toca nos seus bens; eu te garanto que te lançará maldições em rosto.” (Jó 1,6-11). (*Bíblia de Jerusalém*, 2004, p.803).

Satã não se faz rogar, aplicando a Jó insuportáveis, e seguidas, desgraças em seus bens e patrimônio: bois, mulas e servos são levados a fio de espada; pastores e ovelhas são devorados por fogo que cai do céu; camelos são roubados; os seus filhos e filhas têm um triste fim, apanhados de surpresa por um furacão; cobre-o com chagas malignas desde a planta dos pés até o cume da cabeça. A tudo Jó suporta não abandonando a sua fé em Deus, sendo restaurada a sua felicidade por ordem divina. Nasce aí o a famosa expressão: paciência de Jó. No que diz respeito à denominação Lúcifer, faz-se oportuno destacar um pequeno trecho de frase contido no Evangelho Segundo São Lucas (no Novo Testamento), no qual Deus descreve a descida de Satã à terra na aparência de um fenomenal raio luminoso. “Os setenta e dois apóstolos voltaram com alegria, dizendo: ‘Senhor, até os demônios se nos submetem em teu nome!’ Ele lhes disse: ‘Eu via Satanás cair do céu como um relâmpago!’” (Lc 10, 17-18).

Consoante o Livro de Enoque,<sup>55</sup> Semyaz, ou Semyaza, ou Satanael, ou Grigoris – ou ainda qualquer outro título que se empreste ao líder dos Anjos Sentinelas ou Observadores (*the Watcher Angels*) -, pode ser confundido com Lúcifer quando de sua descida à Terra lado a lado com um bom número de companheiros celestes para contrair relação carnal com mulheres humanas, espalhando assim uma geração de gigantes malévolos e pecadores: os Nefilins (*the Nephilim*). Sob a perspectiva apócrifa de Enoque considera-se isto o marco da perversão pecaminosa na humanidade. Contudo, a desobediência a Deus já se

---

<sup>55</sup> Enoque ou Enoch, conforme a Bíblia, é o filho de Caim (e este de Adão), portanto ancestral de Noé. Seu nome foi dado à primeira cidade humana, construída por Caim. Seus descendentes chegam mesmo a cancelar do coração a lembrança de Iahweh (Deus). O *Livro de Enoque* recebe esta denominação porque, esta obra apócrifa que se supõe existir desde 200 a.C., é escrita pelo próprio Enoque. Há versões em etíope, aramaico e grego. As cópias mais importantes e famosas foram encontradas em Qumram, sítio arqueológico israelense.

faz existir desde o ato de soberbia cometido por Adão e Eva, como aponta a *Vulgata*<sup>56</sup> e depois a *Nova Vulgata* que, em 1979, se torna a Bíblia oficial da Igreja Católica.

Para reparar a perda dos anjos sentinelas, que haviam se rebelado e descido à terra para a fornicção com as mulheres humanas, Deus produziu uma nova categoria de anjos e fez de Lúcifer o mais elevado anjo da ordem mais alta, o segundo ser mais importante de todo o Cosmos, atrás apenas do próprio Criador, considerando-o “o que traz ou o que gera luz” [...]. Na literatura medieval, o diabo era comumente chamado de Lúcifer (e também Satã), mas não apareceu com este nome nos primeiros séculos da Idade Média para que não o baralhassem com Jesus Cristo, “o carregador de luz” [...]. O nome Lúcifer era geralmente dado ao diabo em relação tanto aos anjos sentinelas (e caídos) como aos anjos não-caídos, enquanto que se reservava o nome Satã para ser associado após a queda. Assim sendo, Lúcifer ocupava um *status* superior, chegando alguns autores a atribuir-lhe a gerência do inferno com Satã na qualidade de subordinado ou seu lugar-tentente. (RUSSELL, 1990, p.246-247).<sup>57</sup>

A despeito da escassez de uma sugestão da aparência física de Satã (de Satanás ou Lúcifer) no Velho e no Novo Testamento, a saga luciferiana prossegue com o homem esculpindo a imagem do “Senhor do Mundo Lúrido” a seu bel-prazer. A única visualização importante acerca de “um maligno monstro assustador e poderoso” é transmitida no *Apocalipse de João* (último livro do cânone bíblico da Igreja Católica Apostólica Romana) debaixo dos escamas de um dragão: “Apareceu então outro sinal no céu: um grande dragão, cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres e sobre as cabeças sete diademas, sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu, lançando-as para a Terra” (Ap 12, 3-4). Brandão conjectura a respeito de um juízo mais amplo da entidade do diabo a partir da *Septuaginta*.<sup>58</sup>

As civilizações da Mesopotâmia e Síria ajudaram a formar o conceito ocidental do diabo mais diretamente do que a civilização egípcia. A civilização suméria serviu de base às da Babilônia e Assíria, que influenciou diretamente tanto os hebreus como os cananeus. Canaã, por sua vez, influenciou Israel e a civilização minóica de Creta, que antecedeu a cultura micênica e helênica. (RUSSELL, 1991, p.70).

<sup>56</sup> “Vulgata, subentenda-se ‘editio’ ou ‘lectio’, uma versão da Bíblia (ou parte dela), limitada geralmente à antiga versão latina anterior à de São Jerônimo, e particularmente à edição de São Jerônimo (HARVEY, 1987, p.516). Vulgata significa “que é do uso público ou o que pode ser divulgado para o povo”. É a tradução latina da Bíblia executada por São Jerônimo (347–420 d.C.) do grego e do hebraico que, ainda hoje, é o texto básico oficial bíblico da Igreja Católica Apostólica Romana. Em 1975, é terminada a revisão da *Vulgata* e, quatro anos depois, passa a ser denominada *Nova Vulgata*.

<sup>57</sup> Tradução realizada pelo autor deste trabalho.

<sup>58</sup> *Septuaginta* ou *Setenta* é o nome da mais antiga tradução da Bíblia em hebraico para o grego. Serve de fonte para muitas traduções bíblicas. A Igreja Anglicana e a Igreja Católica Apostólica Oriental utilizam todos ou quase todos dos seus livros. Brandão pressupõe que é no *Septuaginta* que, pela primeira vez, por volta dos séculos III, II e I a.C., se tem atribuído ao diabo o sentido que se lhe dá hoje em dia. E, consoante Russell, é no *Setenta* que os espíritos bons são chamados de “anjos” e os espíritos maus de “demônios”.

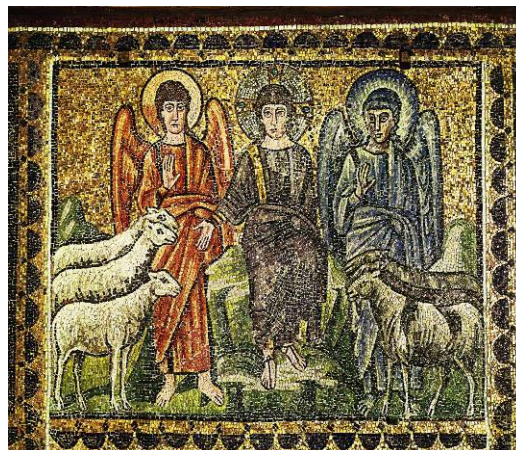
Os demônios mesopotâmicos - que em geral têm um aspecto agressivo e são depositários de poder inferior ao dos deuses - desempenham enorme influxo na ideia cristã e hebraica dos gênios malignos e do diabo. Angra Mainyu (ou o posterior Ahriman), deus das trevas do Zoroastrismo, pode ser considerado o “primeiro diabo claramente definido”. Os corifeus zoroastristas ensinam que faz necessária a existência de Ahriman, pois só é possível compreender o bem quando o mal também está presente. Ahura Mazda (ou o ulterior Ohrmazd) - deus do céu, irmão e inimigo de Angra Mainyu, e princípio da luz – aparece sustentando extraordinárias asas (símbolos de poder divino), cuja utilização é transferida para a póstera iconografia do diabo. Como já dito anteriormente, os gregos têm a primazia pela questão, rigorosamente filosófica, da origem e natureza do mal, como também pela criação da divindade que mais empresta ao diabo suas características marcantes e transviadas, o filho do deus Hermes (ou Mercúrio, em latim): Pã. Cabeludo e com chifres, cheio de pêlos, pernas de bode e patas fendidas, rosto saturnino (referente ao chumbo) com barbicha e orelhas animais, silvícola, barulhento e libertino, sempre a correr atrás das formosas ninfas, Pã é a própria selvageria e loucura sexual. Através dos séculos, a sua imagem vai se associando à personificação do mal até atingir a atual representação mais aceita do diabo, difundida no Mundo principalmente por obra de artistas e escritores britânicos da época vitoriana (1837–1910).

**Figura 66** – Vaso etrusco representando a divindade Charun, que já apresenta o porrete (precursor do tridente diabólico), orelhas pontiagudas e, em algumas representações, colossais asas emplumadas



**Fonte:** Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com>>. Acesso em: dez. 2010

**Figura 67** – Mosaico bizantino de Jesus Cristo cercado de dois anjos (um bom avermelhado e um “mau” azulado), na ocasião do juízo final, encontrado na igreja S. Apollinare Nuovo (Ravena, Itália)



**Fonte:** Disponível em: <[www.lessing-photo.com](http://www.lessing-photo.com)>. Acesso em: dez. 2010

**Figura 68** – O deus Pã, abraçando o deus Olimpo, certamente, é a divindade que mais empresta atributos físicos para a atual representação do diabo Coleção Mansell (Londres)



**Fonte:** Disponível em: <[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)>. Acesso em: dezembro de 2010

**Figura 69** – O famoso par de chifres de Moisés de Michelangelo enquanto se apóia nas Tábuas dos Dez Mandamentos



**Fonte:** Disponível em: <<http://www.fffch.usp.br>>. Acesso em: dez. 2010

**Figura 70** – Capa do disco A Little Ain't Enough (USA: Warner, 1991) do vocalista do Hard Rock/Heavy Metal: David Lee Roth



**Fonte:** Disponível em: <[www.musicmight.com](http://www.musicmight.com)>. Acesso em: dez. 2010

As variadas formas animais correspondentes ao diabo: bode, asno, porco, lobo, galo, lebre, gato, touro, cavalo, cobra ou leão têm vínculo com a paixão sexual que, hipoteticamente, suspende a razão, levando ao excesso, que não é admitido de bom grado pelo racionalismo dos gregos, nem pelo ascetismo dos cristãos. Esses animais são símbolos comuns da fertilidade em diversas partes do Mundo; curiosamente, a figura do “homem verde” (outro signo da fertilidade na Europa Ocidental) também se encontra ligado à imagem do Senhor das Trevas. Culturas, mitos e religiões amalgamadas provocam influências inusitadas nas principais características iconográficas do diabo. Serve de oportuno modelo a imagem do deus etrusco da morte: Charun (figura 66), que atormenta e conduz a alma dos mortos para o inframundo, fazendo as vezes do barqueiro infernal grego Caronte. Apresenta um nariz enorme adunco (em forma de gancho), tem barba e cabelos hirsutos com orelhas compridas e pontudas, seu sorriso é sarcástico, sua cor é frequentemente o azul-escuro, traz um grande macete, que costuma golpear o cocuruto dos agonizantes, e, por vezes, faz-se mostrar com um par de asas emplumadas.

Às vezes, a maçã de Charun é substituída por um gancho ou forçado, o que se acredita ter animado a imaginação daqueles que desenham o tridente de Netuno (ou Posídon, ou Posêidon, em grego) e depois o garfo do diabo com suas três pontas, que simbolizam o poder sobre o mundo subterrâneo, a terra e o ar (não considerando este último como o lugar respeitante ao reino dos céus cristão). As asas e colorações distintas são características bastante significativas nas representações diabólicas nas Idades Média e Moderna. As asas, em épocas distantes, não têm a aparência dos órgãos do voo do morcego, e, as cores se refletem em diferentes tonalidades de: azul, verde, preto, bege até chegar no tradicional vermelho. Há quem diga que o azul descreve convincentemente o aspeto do reino das sombras e trevas, ao passo que o vermelho interprete melhor o reino dos céus em razão de sua força luminosa. Interessante notar a particularidade em relação ao preto no Egito Antigo, onde não é associado ao mal, mas à cor das planícies aluviais férteis do delta do Rio Nilo, e o vermelho, por seu turno, está ligado ao malfazejo deus Seth <sup>59</sup> e à cor de tom hostil das escaldantes areias do deserto. (RUSSEL, 1991, p.66).

---

<sup>59</sup> O principal deus egípcio Osiris tem um irmão chamado Seth que é invejoso de seu poder: Seth também é deus da tempestade, e, em uma época remota, patrocina a produção dos oásis, praticando assim o bem. Contudo, prejudica gravemente Osiris e o sobrinho Hórus (deus do céu) com sua índole feroz e traiçoeira. Logo ele é confundido com uma criatura do mal, uma espécie de demônio, apesar de executar algumas ações úteis para a humanidade e para os próprios deuses. É representado em vermelho porque tem uma ligação muito íntima com o deserto e com alguns animais desse ambiente, como a girafa e o ocapí. (SPALDING, 1973, p.309; WILKINSON, 2000, p.33-34).

Na ocasião da intensa batalha travada entre a Igreja e as seitas heréticas, o juízo final tornou-se um tema popularíssimo nos portais de igrejas e catedrais. Muitos estudiosos conferem ao Anjo Azul (figura 67) a figura do diabo; atribuição, possivelmente, inadequada. Se o Anjo Azul da Basílica de Santo Apolinário Novo for o diabo, não seria apenas o primeiro, mas também o único, a ser representado no lado esquerdo de Jesus durante o juízo final; e tamanha inovação seria pouco provável, haja vista esse trabalho pertencer a uma larga série de mosaicos inseridos em um contexto ortodoxo. (LINK, 1995, p.109).<sup>60</sup>

A série de figuras 66 à 70 transporta diferentes seres reais e/ou mitológicos que, com suas características peculiares através dos séculos, vêm ajudando a forjar a representação moderna do diabo (figura 70). O vaso etrusco (figura 66), do século IV ou III a.C., contém a figura do deus Charun, guardião do mundo subterrâneo. Ele tem orelhas compridas e pontiagudas, sempre carrega um martelo ou forcado; em algumas ocasiões, aparece com um par de enormes asas emplumadas (tal qual um anjo); em outras, a coloração de sua pele é azul-escuro (que simboliza a decadência da vida, ou seja, a morte) e os cabelos são avermelhados. O mosaico bizantino (figura 67), do século VI d.C., mostra Jesus Cristo rodeado por dois anjos alados, um vermelho e um azul, no instante em que discursa sobre o último julgamento acerca do juízo final (Mt 25,31-33). Segundo muitos estudiosos, Cristo se situa no meio de um anjo bom (o vermelho) e de um mau (o azul), e essa teria sido a primeira aparência física pictórica do diabo na História da Arte. A escultura de Pã século I d.C. consegue transmitir uma boa ideia da atual concepção anatômica do diabo: postura enérgica e envolvente, corpo metade homem e metade bode (semicapro), barba estreita e comprida, par de chifres, nariz longo e achatado, sobrancelhas proeminentes e orelhas pontudas, tudo isso temperado com uma larga gargalhada marota.

O *Moisés* de Michelangelo (figura 69), em Roma, carrega um par de cornos. Chifres, nos tempos de agora, não representam uma boa marca, mas para os antigos simboliza divindade, sabedoria e força, compondo os “raios do poder”. E finalmente, a silhueta clássica do diabo que ainda é aceita e utilizada com propósitos múltiplos e está transpostada para a capa do disco do cantor do Hard Rock/Heavy Metal: David Lee Roth (figura 70), de 1991, com os seus adornos mais celebrados: o corpo semicapro da cor do sangue, o rabo extenso e pontudo, a boca escancarada em expressão de estrondosa gargalhada, as orelhas bicudas. As três figuras unidas saturam-se de elementos grotescos, deformados e deformadores, imagéticos, alcançando o produto máximo da carnavalização do inferno: a representação física do diabo cristão.

---

<sup>60</sup> Tradução realizada pelo autor deste trabalho.

A conclusiva (e célebre) frase do químico francês Antoine-Laurent de Lavoisier (1743–1794): “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” pode explicar a facilidade de levar a efeito um processo de forjadura e manipulação de símbolos novos através de atributos já existentes em outras representações. As características físicas de Pã transportadas para o diabo encontram um poderoso arrimo na incrível capacidade do deus Dioniso de se metamorfosear (interna e externamente) como também de ser aceito em qualquer meio.

Dioniso assombra pela multiplicidade e pela novidade de suas transformações. Ele está sempre em movimento; penetra em todos os lugares, em todas as terras, em todos os povos, em todos os meios religiosos, pronto para associar-se a divindades diversas, até antagônicas [...] Dioniso é certamente o único deus grego que, revelando-se sob diferentes aspectos, deslumbra e atrai tanto os camponeses quanto as elites intelectuais, políticos e contemplativos, ascetas e os que se entregam a orgias. (ELIADE, Mircea. In: *Mitologia Grega*. BRANDÃO, 1998, v.2, p.138).

Aqueloo, o poderoso deus-rio da Mitologia Grega, ousa disputar com Hércules (também reconhecido por Alcides, seu nome patronímico, ou ainda Hércules, em latim) a mão da bela Dejanira. Travam um terrível embate e Hércules quebra-lhe um dos cornos, isto imediatamente decreta a rendição de Aqueloo, que havia se metamorfoseado em touro. A privação de um dos chifres faz com que ele perca grande parte da sua força e vigor. A *Vulgata* apresenta uma interessante tradução concernente ao episódio da descida da montanha por Moisés ao buscar as duas Tábuas (reescritas) da Lei de Deus, acrescentando-lhe um par de cornos.

Quando Moisés desceu da Montanha do Sinai, trazendo nas mãos as duas Tábuas do Testemunho, sim, quando desceu da montanha, não sabia que a pele de seu rosto resplandecia – ‘tinha chifres’ – porque havia falado com Ele. Olhando Aarão e todos os israelitas para Moisés, eis que a pele de seu rosto resplandecia – ‘tinha chifres’ -; e tinham medo de aproximar-se dele (Ex 34, 29-30), (*Bíblia de Jerusalém*, 2004, p.153).

O predomínio da utilização da imagem do diabo em produtos relacionados ao Hard Rock e ao Heavy Metal vê-se seriamente ameaçado apenas pelo emprego em grande quantidade, e indiscriminado de: caveiras. São representações que, além de oferecerem um extraordinário apelo visual, causam fascínio e repelência. Os ilustradores e desenhistas do Rock acham, na imagem profundamente grotesca da caveira, sinais “do exagero e do negativo”, chegando aos limites do impossível e do monstruoso. Como no rosto, na caveira

acham-se expressões e significados múltiplos. O inconformismo do Rock interage naturalmente com a imagem escaveirada, ambos trazem à lembrança uma eterna rebeldia, uma ilusão de que é possível mudar a ordem das coisas.

Tecnicamente falando, a caveira - ou crânio - é uma espécie de fortaleza óssea encontrada na cabeça para proteger o cérebro (a parte mais volumosa do encéfalo, este que abriga: o córtex cerebral; a massa, que é cinzenta por fora e branca por dentro; os lobos; o cerebelo; os pedúnculos; o corpo caloso; os ventrículos cerebrinos; o bulbo raqueano ou medula alongada; e tantos outros importantíssimos órgãos ou porções anatômicas) de algum ferimento e para suportar os segmentos constituintes da face. Como se vê, a mal-afamada caveira suporta a zelosa função de protetora do “quartel-general” (cérebro) do corpo humano. Usualmente, é mostrada em seu conjunto, com a mandíbula, isto é, com aquele osso de um só bloco, em forma de ferradura, que constitui a queixada inferior e onde se aquartelam os dentes de baixo. Trata-se de um detalhe científico, mas de extrema importância, porquanto se tende a exibí-la como algo bestial e anunciante de desgraças e/ou infortúnios.

A caveira pode indicar algo de nocivo ou venenoso quando sobreposta a dois ossos de fêmur em um rótulo de garrafa. Pode ainda contribuir para o bem-estar. Vincent Willem van Gogh (1853–1890) tem um quadro a óleo intitulado: *Caveira com um cigarro aceso*, pelo qual alerta sobre os males da nicotina. Pode apontar força e coragem, os vikings e os lombardos costumam se servir do crânio dos inimigos mortos em combate para se vangloriar. Pode advertir, deixando alto e claro aos enxeridos ou inimigos que o perigo é real e mortífero, como é o caso da famosíssima bandeira dos piratas caribenhos: a *Jolly Roger*, em que um pano de fundo preto sustenta uma caveira (às vezes, sorridente) posta em cima de dois ossos de fêmur cruzados.

Durante a alta Idade Média (do século V ao X d.C.), e mesmo nos séculos XI e XII, a caveira e o esqueleto eram motivos raros na arte. Mais tarde, nos séculos XIII e XIV, deu-se uma grande reviravolta e os esqueletos e as caveiras passaram se firmar, progressivamente, como símbolos da morte e moralidade. Por que isso ocorreu? Creio que a História da Patologia possa ajudar na explicação; naquela época, furiosas epidemias e a Peste Negra assolavam os países europeus. (HENSCHEN, 1966, p.59)<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Tradução realizada pelo autor deste trabalho.

**Figura 71** – Um dos logotipos oficiais da banda do Hard/Psichedelic Rock: the Grateful Dead, denominado: *the lightning bolt skull*



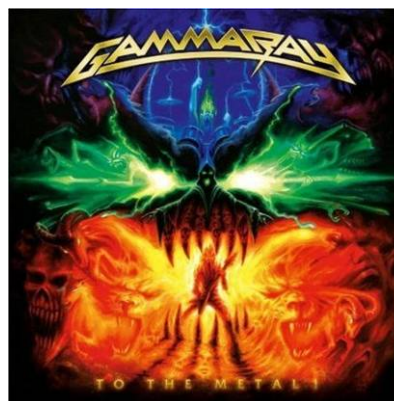
**Fonte:** Disponível em: < [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) >.  
Acesso em: dezembro de 2010

**Figura 72** – Capa do disco *Eternal Dark* (Holland: Backdoor Records, 1983) do grupo do Hard Rock/Heavy Metal holandês: Picture



**Fonte:** Disponível em: < [www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com) >.  
Acesso em: dez. 2010

**Figura 73** – Capa do disco *To The Metal!* (Germany: earMusic/Edel Records, 2010) dos alemães do Heavy Metal: Gamma Ray



**Fonte:** Disponível em: < [www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com) >.  
Acesso em: dez. 2010

A representação da caveira no meio artístico do Rock vem apresentando ininterruptas variedades e evoluções desde a década de 60. A da figura 71 (que está incompleta, isto é, carece-lhe a mandíbula) acompanha o primeiro disco em vinil do grupo the Grateful Dead intitulado singelamente: *The Grateful Dead* (USA: Warner, 1967). Até nos dias atuais serve como um dístico (rótulo) da banda, e não é por acaso que os seus fãs mais ardorosos, há gerações, vêm sendo chamados de “deadheads”. O sorriso desafiador de deboche já se encontra em destaque.

Na Europa, os veteranos roqueiros holandeses do grupo Picture aproveitam o sucesso comercial das bandas americanas do Hard Rock e do Heavy Metal (sobretudo, as de

Los Angeles dos anos 80, como: L.A. Guns, Mötley Crüe, Ratt, Dokken, Guns ‘n’ Roses, Poison, Van Halen, Faster Pussycat, W.A.S.P.) para utilizar a imagem do modismo caveiroso (figura 72), acrescentando-lhe ainda uma cabeleira e um colar de rebites pontiagudos, acessórios comuns entre as massas metaleiras. O universalismo cômico, a verdade popular não-oficial do riso e a gozação por trás do sorriso irônico flusseriano fazem-se configurar.

Na figura 73, destaca-se um quadro misturado e multicolorido de raios, presas, animais selvagens, rosto humano, caveiras e fogo em estilo bastante atual. Dentro do sistema bakhtiniano de representações alude-se à entronização do gênero musical Heavy Metal por meio da “espetacularização” da pose do infernal guitarrista. Também se admite a representação do disfarce, transportando o poderoso símbolo do crânio para a identificação dos fãs roqueiros. A caveira, incontestavelmente, leva em si um signo intenso de morte e de destruição, mas o fascínio que exerce e/ou a curiosidade que desperta sobre todas as pessoas é ainda maior, por isso nunca deixa de ser utilizada em produtos mercadológicos ou em propagandas dos mais variados tipos.

**Figura 74** – Lançamento de tênis esportivo (e de passeio) da multinacional americana All Star Converse e do grupo Metallica com a venal caveira flamejante do desenhista Pushead



**Fonte:** Disponível em: <[www.buy007.com](http://www.buy007.com)>.  
Acesso em: dezembro de 2010

A multinacional norte-americana de calçados esportivos e de passeio: All Star Converse, tem lançado modelos de tênis personalizados para determinados grupos do

Rock Pesado, dentre esses o Metallica. A caveira em questão (figura 74) é de autoria do desenhista de capas de disco: Pushead, cujo nome verdadeiro é Brian Schroeder. Ele comenta que, em 1986, quando da turnê “Damage, Inc.”, os músicos do Metallica o contratam para criar as figuras de estampa das camisetas, abordando a temática da caveira, pois é a principal matéria-prima de todo o *merchandising* usado no Heavy Metal (DOUGHTON, 1993, p.168). Pushead desenvolve uma imagem forte e carregada de movimentação assim como dos principais elementos do grotesco e do riso que comumente são encontrados no meio artístico do Rock Pesado. A fronte inclinada para frente em situação de veloz movimento (o que demonstram os cabelos esvoaçados em forma de chamas) insinua poder, força de escolha e falta de medo. A boca escancarada (com enormes presas e dentes ameaçadores), em primeiro plano, transparece todo o sarcasmo do riso flusseriano em face da fragilidade humana ao encontro da morte. Pode-se dizer ainda que essa mesma risada cruel também abriga a ideia de liberdade transitória (utópica) e a iconografia do riso carnavalesco (e despreocudamente alegre) dos três modelos bakhtinianos.

**Figura 75** – Mapa-múndi forjado de ossos, peles, caveiras, músculos, nervos, crânios e sangue. Último disco da banda norte-americana do Heavy Metal (gênero Thrash Metal) Slayer, intitulado *World Painted Blood* (USA: Sony/Columbia, 2009)



**Fonte:** Disponível em: <<http://www.metalsucks.net>>.  
Acesso em: dezembro 2010

O grupo Slayer tem o hábito de atingir excelentes resultados no tocante à confecção de grandiosas imagens impactantes em capas de disco, assim ocorre: com *Hell*

*Awaits* (USA: Metal Blade, 1985), em que um grupo de diabos encontra-se a se refestelar fazendo em pedaços alguns pecadores condenados no inferno; com *Divine Intervention* (USA: Def American, 1994), que coloca um esqueleto humano de costas, exibindo o crânio de besta demoníaca na região das nádegas (um misto de baixo corporal e material); com *God hates us all* (USA: Sony, 2001), onde se põe em foco uma espécie de Bíblia, cuja capa contém uma cruz cristã marcada com o logotipo do Slayer e ferida impiedosamente por pregos que lhe arrancam nódoas de sangue; e ainda com *Christ Illusion* (figura 25, USA: American Recordings/Sony, 2006) que apresenta Jesus Cristo em deplorável quadro físico e psicológico.

A capa do seu último trabalho (figura 75) consegue surpreender, mais uma vez, com uma incrível criatividade simbólica. Em um quadro do mapa-múndi - onde todos os pedaços de terra, isto é, os que correspondem aos continentes são constituídos de crânios, caveiras, ossos, nervos, músculos, peles e muito sangue -, o Slayer afirma a frase da filósofa e escritora francesa Simone de Beauvoir (1908-1986) que a Terra (isto é, a humanidade) não passa de um lugar de eterna renovação de mesas (banquetes), camas (sexo) e caixões (morte). O Slayer enfatiza o lado brutal e ignorante do homem, fazendo uso de uma simbologia pessimista, esta constituída de elementos visualmente conflitantes, como o sangue, a ossatura humana em frangalhos e a caveira em larguíssima quantidade. Sem sombra de dúvida, uma imagem que contém a ideia de monstruosidade, a de exagero e componentes do grotesco, todos elementos carnavalizadores associados ao tamanho do Globo terrestre.

Bem podemos compreender por que a pirataria parecia uma alternativa real para a fome, e por que um pirata diria que as razões para entrar na pirataria foram a vingança contra os vis comerciantes e os cruéis comandantes dos navios (ingleses, especialmente). Milhares de homens famintos e marinheiros desesperados – sem serviço ou trabalho – viram-se forçados, ou animados, a se engajar nessa prática. Dentro da comunidade pirata as modificações refletiram essas tendências. Muitas tripulações recusavam-se a aceitar homens casados, querendo apenas aqueles que não tinham laços de família, prontos a deixar tudo para trás e até mesmo desprezar a salvação, pois partiam numa viagem para o Inferno, ao qual todos se destinavam. Como símbolo visível de sua alienação, os piratas deixaram de içar a “bandeira sangrenta” (de coloração avermelhada) e passaram a usar outras, com símbolos da passagem do tempo e da morte, que incluíam com frequência a conhecida com ossos cruzados. (RITCHIE, 1989, p.242).

Cabe ter em grande conta o poder (de intimidação, de força e agressividade, de superioridade, de elevação, de autoridade, de majestade, de genialidade e sabedoria, de virilidade e fecundidade, de divindade, de proteção e de mistério) atribuído a essas tão populares quanto disseminadas protuberâncias duras, recurvas ou não, que enfeitam a frente

de alguns animais e de importantes ícones humanos. Afinal, o diabo forjado pelos primeiros padres da Igreja e, posteriormente, aperfeiçoado pelos monges-escribas europeus – isto é, o demônio *super star* facilmente identificado nos filmes e propagandas ocidentais – sempre ostenta um belo par de cornos em companhia de outros atrativos físicos peculiares: um corpo rubro semicapro com pés de bode, um rabo pontudo e um humor e sorriso iâmbicos.

Entrevistas com demônios passaram a ser um expediente adotado também pela Igreja Universal do Reino de Deus que, há pouco tempo, deu visibilidade ao fenômeno nas telas de televisão. Em meados da década de 90, os exorcismos povoavam a grade de programação da Rede Record, já nas mãos da Igreja. As cenas em que demônios eram submetidos a um interrogatório com o pastor, antes de serem expulsos, alavancava a audiência da emissora, seguindo a receita da estética do grotesco. É o que afirma, em entrevista à *Veja* (31 de julho de 1996, p.79), o agente publicitário José Szekely, que trabalha com venda de programas evangélicos para a TV: “O demônio é o principal instrumento da mídia para atrair fiéis” (KLEIN, 2006, p.156).

Desde a Reforma (dos começos do século XVI) novos grupos cristãos vêm se formando e se firmando, especialmente, nos Estados Unidos da América do Norte. No Brasil, esse “boom de novas seitas de fé” também se opera a olhos vistos. quacres, mórmons, testemunhas-de-Jeová, menonitas, adventistas do sétimo dia, espirítistas, são apenas alguns exemplos. Todos esses movimentos religiosos, assim como a Igreja Católica Apostólica Romana, percebem que não se pode confrontar de peito aberto o encantamento que o Heavy Metal exerce sobre a juventude. A figura do diabo já se vincula ao Rock Pesado - há pelo menos umas quatro ou cinco décadas -, e a sua representação e a de “demônios menores” têm sido vítimas de enorme divulgação propagandística manipulada por grupos evangélicos, particularmente, para explorar a fé das pessoas com objetivos mercadológicos. Os shows de exorcismos rapidamente dominam as telas e os palcos de igrejas no Mundo inteiro. Estima-se, atualmente, que existam mais de dois bilhões de cristãos. Fantásticos objetos “antidemoníacos” são ofertados, de simples amuletos até as espadas (de “pvc” ou plástico) à la “*He-Man*: ‘Eu tenho a Força!’” para combater e/ou destruir por completo o poderosíssimo Senhor do Mal. Não há registro, mas é possível que já se tenha inventado para a venda um *spray* exterminador de capetas e de legiões do mal.

## 5.1 SIMBOLOGIA E MANIPULAÇÃO

Flusser, em seu livro *A Filosofia da Caixa Preta*, faz uma análise do grau de influência que as imagens técnicas – produzidas por variados aparelhos e tecnologias humanas – vêm suscitando em todas as culturas e sociedades através dos séculos. Tudo pode ser transformado em símbolos, e tal manipulação (que oculta as verdadeiras intenções e interesses de seus autores) tanto tem a capacidade de direcionar bons como maus resultados interpretativos. É um terrível jogo com signos que passa a ser jogo do poder. Religiosos, reis, autoridades e comerciantes de diferentes esferas e/ou nacionalidades, membros das elites – como também pessoas interesseiras das “classes média e baixa” – têm contratado os serviços de escritores, pintores, jornalistas, propagandistas, publicitários, desenhistas, escultores, arquitetos, fotógrafos e *designers* há muito e muito tempo para incrementar a iconografia do diabo. A atividade desses profissionais possui um campo de ação infinito. Há como se transmitir mensagens em forma de livros, de gravuras, de fotografias, de quadros, de capas (de LPs, CDs e/ou DVDs), de estampas de camisetas, de adesivos diversos, de videocliques, de programas de rádio e televisão, de videogames, de *blogs*, de *sites*. E o diabo continua sendo um dos figurantes mais explorados em benefício próprio dos mortais inescrupulosos, como ainda mantém o seu *status* de uma das maiores celebridades internacionais.

“As estratégias da imagem lado a lado com as da produção e da economia predatórias” (termos emprestados de Baitello) animam os “fabricantes” de caveiras e demônios – ou de quaisquer outras representações imorais (contrárias à moral), aberrantes (desviadas do padrão comum) e/ou amorais (desprovidas do senso da moral) – que trabalham para o *marketing* de quase todas as bandas do Heavy Metal e, de boa parte, dos grupos do Hard Rock. As imagens são necessárias na construção dos signos e/ou dos símbolos, elas os representam. “Os símbolos são grandes sínteses sociais, resultantes da elaboração de grandes complexos de imagens e vivências de todos os tipos. Por isso as imagens evocam os símbolos e ao evocá-los, os ritualizam e os atualizam.” (BAITELLO, 2005, p.16-17).

As representações híbridas do homem e do diabo pelos monges escribas (que desenham e ilustram) tem o seu mais espetacular representante naquele que aparece em página inteira no maior manuscrito bíblico que se tem notícia (figura 76): o *Codex Gigas* ou *A Bíblia do Diabo*.<sup>62</sup> Todos os traços característicos da representação do Senhor Absoluto do

<sup>62</sup> A chamada Bíblia do Diabo ou *Codex Gigas* (figura 76, literalmente se traduz: livro gigante) é uma obra do século XIII atribuída a um monge beneditino da Boêmia (atual República Checa) cujo nome ainda é controverso. Ela impressiona pelo tamanho e o seu conteúdo. Possui 92 cm de altura, 50 de largura, 22 de

Mal, acrescidos ao impressionante espetáculo do(s) inferno(s), funcionam como um pólo positivo regenerador que dissipa e confronta todas as coisas e conceitos impregnados na atmosfera malsã, mentirosa e opressora que, infelizmente, contamina as sociedades humanas no Mundo. A ideia mediéevica medonha e intimidadora do progresso “vertical” (o céu ou paraíso, na posição superna, e o bátrio, na ífero-interior) - em que as ações do indivíduo devem estar em acordo com as concepções oficiais da Idade Média sobre o bem e o mal, pois elas o encaminham direto às acusações ou absolvições do juízo final -, sofre com o movimento progressivo da “horizontalidade”. No transcurso dos tempos, os homens e as culturas populares subversivas vão vencendo o medo de defrontar um inferno no porvir mediante o riso, pois se sustentam no moderno pensamento cristão que prefere acreditar que o pecado (e todas as suas terríveis consequências) é nada mais além de um mero estado de ausência de Deus.

Se Deus não existisse, seria necessário criar Um, diz Françoise-Marie Arouet ou Voltaire. Deus, existindo ou sendo tão-somente um resultado da criação do homem conforme sua imagem ou semelhança, metafórica e simbolicamente é considerado “morto” por Nietzsche. Presume-se que Nietzsche - um ateu declarado - tenha querido insinuar que o ser humano para atingir os ilimitados graus de desenvolvimento que a mente pode proporcionar deve, em primeiro lugar, desvencilhar-se da total subserviência que presta à tutela de um ente superior ou Deus. Nietzsche, em *Assim Falava Zaratustra* e em *A Gaia Ciência*, convoca os novos homens superiores - ou “super-homens” de espírito livre -, após a descrença no Deus cristão, a ousar e ter a coragem de construir seus próprios destinos destemidamente. O Dualismo tem lugar de destaque nessa linha nietzschiana de pensamento.

“O homem é mau”, assim falavam os outros sábios para meu consolo. Ai! Se isso fosse verdade ainda hoje! O mal é, com efeito, a melhor força do homem. “O homem deve tornar-se melhor e pior”, isso é o que eu ensino. O maior mal é necessário para o maior bem do super-homem. (NIETZSCHE, *Assim Falava Zaratustra*, p.252).

Flusser inebria-se com a ideia bakhtiniana do progresso horizontal, em *A História do Diabo*, comenta: “Mas nós somos ‘livres’, isto é, podemos tanto seguir o diabo como a divindade, e erramos, portanto, em círculos mal traçados. O ‘progresso retilíneo’ é coisa do diabo. A humanidade se progrediu, o fez graças a ele”. (FLUSSER, 2006, p.23).

---

profundidade e pesa cerca de 75 quilos. Suas 310 folhas são de pergaminho, descrevendo toda a Bíblia *Vulgata* em latim e muitos conhecimentos de Magia, Alquimia e outras Ciências Humanas. Segundo a lenda, o desconhecido autor teria feito um pacto com o próprio diabo para que, em uma única noite, redigisse o enorme livro. A página 290 traz uma imagem incrível do Gênio do Mal em tamanho também espetacular.

Soberba é a consciência de si mesmo. Avareza é economia. Luxúria é instinto (ou afirmação da vida). Gula é melhora do *standard* de vida. Inveja é luta pela justiça social e liberdade política. Ira é recusa a aceitar as limitações impostas à vontade humana; portanto, é dignidade. Tristeza ou preguiça é o estágio alcançado pela meditação calma da Filosofia. São estes, portanto, os métodos, pelo que nos ensina a Igreja, aos quais o diabo recorre em sua tentativa de eliminar a influência divina. (FLUSSER, 2006, p.5).

A evolução do organismo é a evolução da capacidade para o pecado, e é por isto que o diabo a instiga. O homem é um ser capaz de maior luxúria que a solitária (animal trematódeo, parasito do intestino dos vertebrados, do gênero *Taenia Linnaeus*), e talvez por esse atributo mais “desenvolvido”, o ser humano é indiscutivelmente o mais luxurioso dos seres. A Psicologia nasceu do húmus da Religião e da Filosofia (deve ser acrescentada ainda: a Mitologia Greco-Romana) com mais de dois mil anos de atraso. O sexo do homem é uma perversão do sexo animalesco. O homem é um ser sexualmente perverso. Propagar uma sexualidade sadia, desinibida e limpa, portanto uma sexualidade animalesca, é desconhecer a situação humana. O homem é um ser de malíssima índole por definição, porque é um ser inibido. A sua sexualidade é celerada por ser perturbada. “É possível descrever a História da Humanidade como a História do Sexo.” (FLUSSER, 2006, p.78-79).

Umberto Eco encerra uma preciosa reflexão no que tange à existência de uma incontrolável força demoníaca que atua diretamente na maneira de agir vil e pecaminosa dos homens, ou seja, do mal invisível atribuído ao diabo que leva todos os pecadores em direção aos inflexíveis julgamentos inquisitoriais. Essa observação situa-se no diálogo mantido entre o abade Abbone e o frei franciscano Guilherme de Baskerville (o herói do romance) no livro *O Nome da Rosa*.

- Mas estou sabendo que em um processo ocorrido em Kilkenny, há três anos, no qual algumas pessoas foram acusadas de terem cometido torpes crimes, vós não negastes a intervenção do diabo, uma vez individuados os culpados, argumentou o abade.

- Mas também nunca o afirmei abertamente. Nem mesmo o neguei, é verdade. Quem sou eu para emitir juízos sobre as tramas do maligno, especialmente em um caso em que os que tinham dado início à inquisição, os bispos, os magistrados civis e todo o povo, talvez até os próprios acusados, desejavam verdadeiramente sentir a presença do demônio? Bem, talvez a única prova verdadeira da presença do diabo seja a intensidade com que todos, naquele momento, desejam sabê-lo em ação [...], respondeu Guilherme. (ECO, 1986, p.46-47).

**Figura 76** – O desenho ciclópico do diabo, em página inteira, inserido no *Codex Gigas*



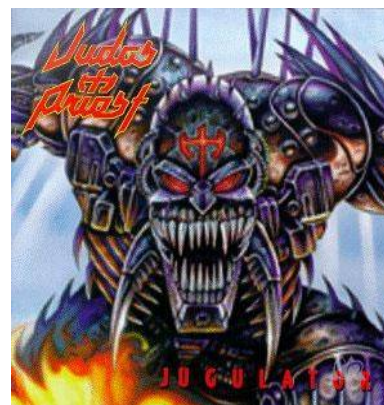
**Fonte:** Disponível em:  
<[www.3.bp.blogspot.com](http://www.3.bp.blogspot.com)>.  
Acesso em: dez. 2010

**Figura 77** – Capa do disco chamado *Defenders of the Faith* (USA: CBS, 1984), da banda inglesa tanto do Hard Rock como do Heavy Metal: Judas Priest



**Fonte:** Disponível em:  
<[www.musicmight.com](http://www.musicmight.com)>.  
Acesso em: dez. 2010

**Figura 78** – Capa do disco denominado *Jugulator* (Germany: SPV, 1997), também dos ingleses do grupo Judas Priest, que está na estrada desde 1969, estilizando suas próprias imagens diabólicas



**Fonte:** Disponível em:  
<[www.musicmight.com](http://www.musicmight.com)>.  
Acesso em: dez. 2010

Acha-se na sequência das figuras 76 a 78 uma singela exposição da evolução iconográfica do diabo através do tempo. O seu maior retrato, antigo e/ou medieval, que se tem notícia é o do *Codex Gigas*, com cerca de 50 centímetros de altura, feito em pergaminho (figura 76). Atribui-se a sua autoria a um monge beneditino do século XIII, época em que se tem muito capricho com as letras e as ilustrações dos livros. Esse desenho ciclópico ocupa uma página inteira e exhibe alguns detalhes únicos em relação à aparência de Satanás: suas orelhas não têm ponta, seu rosto é verde, seus dedos lembram garras de dragões e/ou de répteis, seus olhos são verdes ou azuis, veste uma espécie de sunga, tem uma barriga saliente e seu riso não aparenta maldade, e sim simpatia. É uma imagem que reúne todos os elementos do grotesco, da deformidade, do riso, do baixo material e corporal, mas de uma forma excepcionalmente mais grotesca e inaudita que qualquer outra.

As ilustrações a seguir (figuras 77 e 78) pertencem à veteraníssima banda inglesa Judas Priest. São duas representações da besta diabólica com um intervalo de treze anos - pois que traços de mudança na estética fazem-se perceber -, o segundo diabo (figura 78) sofre influência do filme *O Predador* (20th Century Fox, USA, 1987). O exagero de

componentes pontiaguados como espinhos, presas e garras é patente, assim como a boca sempre escancarada e ameaçadora. Aqui também se enfatiza a ideia da ação brusca e violenta como uma ferramenta poderosa de não-conformismo ou rebeldia. A monstruosidade e a hibridação são pontos destacáveis nos dois diabos, e o riso não tem nada de divertido, traz o espírito subversivo da verdade popular não-oficial (ou do antagonismo ferrenho ao sistema vigente e a suas opressões de âmbito político, moral, social e/ou religioso), mas, principalmente, expressa a sonora afronta do inexorável sorriso flusseriano.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fundamental indagação deste estudo diz respeito às razões que conduzem o Hard Rock e, sobretudo o Heavy Metal a continuamente utilizar figuras hostis, abusivas, infestas, agressivas e/ou provocantes na ilustração dos seus produtos e na apresentação visual dos seus grupos e/ou artistas. O escopo maior é estabelecer uma relação de identidade tal com o seu público que este lhe assegure sempre um sucesso mercadológico. Em outras palavras, a intenção comercial é a que predomina e isto, em princípio, já encerraria a questão.

A confecção de todo esse material imagético é peculiar e estabelece relações que, se conhecidas, permitem um singular exercício de leitura de imagem, com o enriquecimento de percepção por parte do leitor e, ao mesmo tempo, possibilitando ganhar compreensão de perspectivas históricas e de relacionamento humano. Isso é possível porque o Hard Rock e o Heavy Metal - e respeitantes subgêneros, como, por exemplo: o Thrash Metal, o Black Metal, o Prog Metal e o Southern Rock - vêm renovando sua difusão entre as populações de todo o Mundo, inclusive, de países sob regime ditatorial de ordem política e/ou religiosa.

Ao longo dos últimos decênios, e a despeito daquilo que se costuma classificar de “música pop”, não se pode contradizer a predominância cultural do Rock na “aldeia global”, esta capitaneada pelos conglomerados midiáticos norte-americanos e ingleses, que são os mais influentes na atualidade. Portanto, há muito tempo que o Rock vem estabelecendo-se em todos os continentes e se encontra integrado nos modos de vida e de comportamento de incontáveis povos e nações modernas. Do ponto de vista dele (do Rock) não se realiza uma inter-relação inamistosa, pois a sua atuação se projeta sobre pessoas de todos níveis sociais, não se importando com questões de raça, inclinação política, preferência (ou ausência) religiosa ou gênero sexual. A carreira artística do capuchinho e vocalista italiano Frate Cesare (Cesare Bonizzi, 1946-...) – mais conhecido de Fratello Metallo (ou “Irmão Metal”) –, líder de uma banda do Rock Pesado em seu país, presta-se perfeitamente como um substancial exemplo da incrível capacidade híbrida do Hard Rock ou do Heavy Metal.

A linguagem do Hard Rock – e, especialmente, a do Heavy Metal - é riquíssima de simbolismo e significação, e se vale de todos os recursos estilísticos e/ou semânticos disponíveis para a transmissão de mensagens escritas, faladas ou audiovisuais. O caráter universal do Carnaval transita confortavelmente no meio metálico, onde a carnavalização bakhtiniana encontra o habitat ideal para expor e explicar o conteúdo das

imagens geradas. O mundo do Rock Pesado é carregado de humor, de ironia, de sarcasmo e de paixão exacerbante, enfim, de ambivalência no mais alto grau; é senhor ainda de uma singular honestidade em decorrência da severidade de sua natureza, que é fruto dos tempos cruéis e problemáticos dos dias de hoje. Assim sendo, o Heavy Metal necessita de reposição de elementos imagéticos poderosos, capazes de satisfazer sempre uma etapa seguinte, isto é, uma segunda realidade simbólica que garanta a fidelidade popular dos seus aficionados, e os criadores de *marketing* aplicam (conscientemente ou não) todos os elementos carnalizadores de Bakhtin nesse propósito, ancorados na sóbria e cruel filosofia de Flusser.

As três características do riso medieval bakhtiniano: o universalismo cômico, a liberdade utópica e a verdade popular não-oficial continuam atuais, assim como o sorriso irônico flusseriano e as três representações bakhtinianas do sistema tradicional: do disfarce, do destronamento (e/ou da entronização) e da flagelação. O mesmo ocorre com as diabruras e o vocabulário da praça pública (insultos de toda as espécies, gestos obscenos, as substâncias: urina e/ou excremento); com as formas e imagens da festa popular (figuras disfarçadas, máscaras, castigos, ridicularizações públicas, exagerações, comezainas, orgias); com as imagens grotescas do corpo (deformidades físicas e monstruosidades, hibridações, *osculum infame* ou beijo no traseiro, *moonning*); com a presença marcante da morte e o espetáculo das danças macabras e/ou sabáticas; com o conceito de inferno e o dualismo do bem e do mal; e com as mundialmente sedutoras representações do diabo e das caveiras. Isso significa dizer que, em todas essas abordagens carnalizantes, Bakhtin fornece elementos interpretativos em abundância e, plenamente, aptos para esclarecer a configuração das ideias contidas nas imagens, facilitando a sua leitura. Assim, convém afirmar que a fundamentação teórica bakhtiniana da carnalização torna possível entender - para depois justificar - *in totum* o porquê do uso indiscriminado, intenso, hiperbólico e massificado de representações grotescas nos materiais que se destinam ao público e aos músicos do Hard Rock e/ou do Heavy Metal.

A grande maioria dos (das) apreciadores (as) dos gêneros pesados do Rock, não tem certeza da existência do inferno nem no diabo - aliás, como todo o mundo -, e sabem que a sociedade (e suas variadas normas de conduta) não passa de uma invenção-mor da humanidade. Tudo é construído conforme os valores sociais de cada época (e situação geral), desse modo, não fica difícil compreender por que os conceitos do bem e do mal se tornam tão relativos, frágeis e ridículos. O medo provocado nas pessoas é marcado pela ambivalência, uma vez que assusta, espanta e afugenta, mas também atrai e cativa. Os estilos do Rock Pesado encantam as multidões com sua produção musical na mesma proporção que

influenciam com o seu grande conjunto de imagens sustentado por uma temática grotesca e amedrontadora. Esse visual associado ao fascínio, à ambiguidade e à ambivalência, à quebra de regra, à provocação, à vitalidade e ao rejuvenescimento, à sensação de imortalidade e de invencibilidade e, principalmente, à ilusória sensação de liberdade plena (de fato, utópica) faz do Heavy Metal um autêntico camaleão cibernético, que se renova (renasce) e multiplica permanentemente sob uma representação artística de espetáculo cênico (e musical) muito bem elaborada.

A origem marginal e desrespeitadora do Hard Rock e do Heavy Metal tem uma afinidade congênita, e por inteiro, com a falta de compromisso celebrada pela imagem orgíaca e rebelde de Dioniso e de Pã que, já na Antiga Grécia, sofrem perseguições políticas, pois com seu êxtase e entusiasmo ridicularizam o medo imposto pelo tom sério através do riso e do sarcasmo, ameaçando perigosamente a estrutura socioeconômica em vigência e incomodando os manipuladores da religião oficial tão bem guardada pelos outros tradicionais e despóticos deuses do Olimpo. Bakhtin compreende perfeitamente o uso indiscriminado das anomalias físicas humanas no imaginário dos povos e artistas espalhados pelo Mundo, como, por exemplo: gigantes, anões e pigmeus, seres de uma só perna, ou sem cabeça, que têm os olhos sobre as espáduas, ou um único olho na testa, ou um rosto nas nádegas, ou quatro, seis e oito braços. Reforça-se, agora – no século XXI - esse panteão de criações anatômicas e/ou oníricas com as imagens fantásticas da caveira ou do diabo e assim se vislumbra um período descabelado de fantasias e imagens grotescas sem igual na História. A Idade Média e o Renascimento, épocas pesquisadas por Bakhtin, nesse sentido, são suplantadas.

O inconformismo genético do Hard Rock e, mais ainda o do Heavy Metal, colide com muitos preceitos impostos pelos sistemas de valor da sociedade: o estado, a religião e a família. Milhões, ou talvez mais de um bilhão, de jovens e adultos no Mundo inteiro sentem ao se relacionar com esses gêneros tão vibrantes de música uma maneira particular de afrontamento às regras oficiais que, por via de regra, sempre se encontram bem sustentadas pelas forças de “segurança pública”, satisfatoriamente propagadas pela mídia, que é a grande artífice e produtora daquilo que se conhece por senso comum. Ele (o Heavy Metal) vê-se eternamente na condição de “vigilante”, isto é, de um oponente inconcusso das normas oficiais - e/ou consuetudinárias - impositivas e injustas.

Os responsáveis pelo gerenciamento de *marketing* da maioria dos grupos do Heavy Metal e do Hard Rock aproveitam-se de toda a tecnologia mais avançada para criar imagens que venham a chocar pelo grotesco (monstruosidade), mascaradas sob a áspera ironia flusseriana e o riso carnavalizador bakhtiniano, que é livre e desprendido. Eles se encontram,

em qualquer momento, esplendidamente municiados de um arsenal infinito de figuras ou representações, e têm a capacidade de desenvolver poderosas formas de expressão artística (no propósito de visibilidade, aceitação e consumo) valendo-se do visual dos símbolos já consagrados, com a intenção de gerar fortunas em negócios. O Heavy Metal é contrário ao sistema, mas é abrangido e se favorece com ele.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1981.
- AUDI, R. *Dicionário de filosofia de Cambridge*. Trad. João Paixão Netto; Edwino Aloysius Royer et al., São Paulo: Paulus, 2006.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A Era da Iconofagia: Ensaio de Comunicação e Cultura*. São Paulo (SP): Hacker Editores, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Forense-Universitária, 1981.
- Barsa Enciclopédia*. São Paulo (SP): Encyclopaedia Britannica Editores Ltda, v.1-16, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. Lisboa (Portugal): Edições 70, Lda., 1976.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 11.ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes Ltda, v.1, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia Grega*. 9.ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes Ltda, v.2, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia Grega*. 5.ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes Ltda, v.3, 1993.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. (com aprovação eclesiástica, CNBB SG – nº 0051/03). São Paulo (SP): Editora Paulus, 2004.
- BIERCE, Ambrose. *O Dicionário do Diabo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- BULGAKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarita*. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1985.
- BURRIDGE, Alan. *Motörhead: Limited Edition Box Set*. Burlington (Ontario, Canada): Griffin Music/Collector's Guide Publishing, 1994.
- BURRN! *The World's Heaviest Heavy Metal Magazine*, Nov/2008. Tokyo (Japan): Shinko Music entertainment Co., Ltd.
- CAMARGO, Isaac Antonio. *Imagem e Pensamento Fotográfico* (aulas 01 até 14); <http://sites.google.com/site/isaacprofessor/>; Londrina (PR), 2009.
- COMMELIN, P. *Nova Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro (RJ): Editora TecnoPrint LTDA, [1970]
- Conhecer: Enciclopédia Ilustrada*. São Paulo (SP): Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973. v. 1-12.

CUNHA, Celso. *Gramática do Português Contemporâneo*. 5.ed. Belo Horizonte (MG): Editora Bernardo Álvares S.A., 1975.

DENYER, Ralph. *The Guitar Handbook*. London (UK)/Toledo (Spain): Dorling Kindersley Book Ltd/Artes Gráficas Toledo S.A., 1994.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os Irmãos Karamázovi*. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1971.

DOUGHTON, K.J. *Metallica unbound: the unofficial biography*. New York (New York, USA): Warner Books, Inc., 1993.

ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Record, 1986.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro (RJ) Brasil / Bompiani, Itália: Editora Record, 2007.

ERLEWINE, Michael; BOGDANOV, Vladimir; WOODSTRA, Chris; ERLEWINE, Stephen Thomas; UNTERBERGER, Richie. *Rock: the Experts' Guide to the best Rock, Pop, Soul, R&B and Rap*. San Francisco (CA-USA): Miller Freeman Books, 2nd edition, 1997.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A Estratégia dos Signos*. 2.ed. São Paulo (SP): Editora Perspectiva S.A., 2009.

FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro (RJ): Ediouro Publicações Ltda, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro (RJ): Dumará Distribuidora de Publicações Ltda, 2002.

\_\_\_\_\_. *A História do Diabo*. São Paulo (SP): Annablume Editora e Comunicação, 2006.

FRIEDLANDER, *Rock and Roll: Uma História Social*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Record, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1983.

GUARESCHI, Giovanni. *Dom Camilo e os Cabeludos*. 2.ed. Rio de Janeiro (GB): Distribuidora Record, 1969.

GUEVARA, Luís Vélez de. *O Diabo Coxo*. São Paulo (SP): Editora Escala, 2006.

HARDY, Phil; LAING, Dave. *The Encyclopedia of Rock: The Age Of Rock'n'Roll*. UK: Granada Publishing Ltd/Panther Books Ltd, v.1, 1976.

HARDY, Phil; LAING, Dave. *The Encyclopedia of Rock: From Liverpool To San Francisco*. UK: Granada Publishing Ltd/Panther Books Ltd, v.2, 1977.

HARDY, Phil; LAING, Dave. *The Encyclopedia of Rock: The Sounds Of The Seventies*. UK: Granada Publishing Ltd/Panther Books Ltd, v.3, 1976.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 1987.

*HM LPs*. Japan: Omnibus Press, 1985 ou 1986.

HENSCHEN, Folke. *The Human Skull: A Cultural History*. London (UK): Thames and Hudson, 1966.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Nova Fronteira, 2.ed., 23ª impressão, 1986.

HUGO, Victor-Marie. *O Corcunda de Notre Dame (Nossa Senhora de Paris)*. São Paulo (SP): Edições O Livreiro Ltda, 1957.

HUXLEY, Francis. *O Dragão*. Espanha/Brasil: Edições Del Prado, 1997.

*Iron Maiden: Heavy Metal Photo Book vol.8*. Tokyo (Japan): Shinko Music Pub. Co. Ltd, 1984.

JASPER, Tony; OLIVER, Derek. *The International Encyclopedia Of Hard Rock And Heavy Metal*. New York-NY (USA): Facts on File, Inc., 1983.

JASPER, Tony; OLIVER, Derek. *The International Encyclopedia Of Hard Rock And Heavy Metal*. London (UK): Sidgwick & Jackson Limited, 1991.

KLEIN, Alberto. *Imagens de Culto e Imagens da Mídia*. Porto Alegre (RS): Editora Meridional LTDA, 2006.

LEAF, David; SHARP, Ken. *KISS: Por Trás Da Máscara – A Biografia Oficial Autorizada*. São Paulo (SP): Companhia Editora Nacional, 2007.

LINK, Luther. *The Devil: A Mask without a Face*. London (UK): Reaktion Books Ltd, 1995.

MIRÀNDOLA, Pico Della. *A Dignidade do Homem*. São Paulo (SP): Editora Escala, sem data.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo (SP): Editora Pensamento-Cultrix Ltda, 1984.

NETO, Pasquale Cipro; INFANTE, Ulisses. *Gramática Da Língua Portuguesa*. São Paulo (SP): Editora Scipione Ltda, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falava Zaratustra*. São Paulo (SP): Editora Escala, [20--]. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, v.1.)

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo (SP): Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

*Nova Enciclopédia ilustrada Folha*. São Paulo (SP): Empresa Folha da Manhã S. A., v.1-2, 1996.

O'GRADY, Joan. *Satã: O Príncipe das Trevas*. São Paulo (SP): Editora Mercuryo Ltda, 1991.

Concentração: Comunicação Visual da UEL (Universidade Estadual de Londrina), 2º semestre de 2009.

PALOU, Jean. *A Feitiçaria*. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.

PHILIP, Neil. *Livro Ilustrado de Contos de Fadas*. Artes Gráficas Toledo, S.A. (Espanha), 1998.

PHILIP, Neil. *Livro Ilustrado de Mitos: contos e lendas do mundo*. Livraria Civilização Editora (Portugal), 1996.

RABELAIS, François. *Gargântua*. São Paulo (SP): Atena Editora; Biblioteca Clássica, v.8, 1957.

RITCHIE, Robert. C. *Capitão Kidd e a Guerra Contra os Piratas*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Campus, 1989.

*Rock Brigade, Revista periódica especializada em Rock*. São Paulo (SP): Editora Rock Brigade Ltda, ed.nov. 2007.

ROXON, Lilian. *Rock Encyclopedia*. New York (USA): Grosset & Dunlap, 1968 ou 1969.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca (New York): Cornell University Press, 1990.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *O Diabo: As Percepções do Mal da Antiguidade ao Cristianismo Primitivo*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Campus Ltda, 1991.

SABATINI, Rafael. *Scaramouche*. Rio de Janeiro (RJ): Editora Civilização Brasileira S.A., 1962.

SALMANN, Jean-Michel. *As Bruxas – Noivas de Satã*. Rio de Janeiro (RJ): Objetiva, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. São Paulo (SP): W. M. Jackson Inc., Clássicos Jackson, v.10, 1949.

SOLJENÍTSIN, Alexandre. *Arquipélago Gulag*. São Paulo (SP): Círculo do Livro, 1975.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário das Mitologias Europeias e Orientais*. 1.ed. São Paulo (SP): Editora Cultrix Ltda, 1973.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia Greco-Latina*. Belo Horizonte (MG): Editora Itatiaia Limitada, 1965.

SPENCE, Lewis. *Mitologia Norte-Americana: Guia Ilustrado*. Lisboa (Portugal)/Singapura: Editorial Estampa Lda., 1993.

SURIAN, Frei Carmelo. *Vida de São Lourenço*. Aparecida (SP): Editora Santuário, 2003.

STANFORD, Peter. *The Devil: A Biography*. New York (NY): Henry Holt and Company, Inc., 1996.

TOSI, Renzo. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. 2.ed. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2000.

*Trópico: Enciclopédia Ilustrada em Cores*. São Paulo (SP): Livraria Martins Editora S.A., v.1-10, 1970 ou 1971.

VOLTAIRE. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo (SP): Abril S.A. Cultural e Industrial, v.23, 1973.

WILKINSON, Philip; PHILIP, Neil. *O Livro Ilustrado da Mitologia*. São Paulo (SP): Publifolha, 2000.

WILKINSON, Philip. *O Livro Ilustrado das Religiões*. São Paulo (SP): Publifolha, 2000.

do Departamento de História, da UEL-Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2010.

## CD

IRON MAIDEN. *Piece of Mind*. EMI Records, United Kingdom, 1983.

LIDLAW. *First Big Picnic*. New York, USA: BMG, 1999.

ROLLING STONES, The. *Voodoo Lounge*. EMI Records, Japan, 1994.

UGLY KID JOE. *America's Least Wanted*. Polygram Rec., Brasil, 1982/1991.

UGLY KID JOE. *As ugly as they wanna be*. Polygram Rec., USA, 1991.

URIAH HEPP. *Abominog*. Castle Communications, United Kingdom, 1982/1986.

WASP. *The Headless Children*. Toshiba-EMI LTD/Capitol Rec., Japan, 1989.

## DVD

*Destruction a Savage Symphony: the History of Annihilation.* São Paulo (SP): Laser Company, 2009/2010.

*Deus: A História das Religiões.* Jurubatuba (SP): History Channel/ LOG ON Editora Multimídia.

*Heavy Metal: Louder Than Life.* EUA/Brasil: Focus Music, 2006.

*Live at Wacken 2007: 18 years in history.* São Paulo (SP): Hellion Records Brazil, 2009/2010.

*Os Segredos da Bíblia.* Manaus (AM): National Geographic/Playarte Pictures Entretenimento Ltda, 2006.

## **VHS**

*O Corcunda de Notre Dame.* Clássicos Walt Disney /Abril Vídeo, 1996.

## **ENDEREÇOS ELETRÔNICOS DA WEB (INTERNET)**

[www.aboutroma.com](http://www.aboutroma.com)

[www.ablc.com.br](http://www.ablc.com.br)

[www.artemarginalia.blogspot.com](http://www.artemarginalia.blogspot.com)

[www.black-sabbath.com](http://www.black-sabbath.com)

[www.brandsoftheworld.com](http://www.brandsoftheworld.com)

[www.buy007.com](http://www.buy007.com)

[www.cosmovisions.com](http://www.cosmovisions.com)

[www.courtofmiracles.net](http://www.courtofmiracles.net)

[www.coverbrowser.com](http://www.coverbrowser.com)

[www.edwardtbabinski.us](http://www.edwardtbabinski.us)

[www.exoticindia.com](http://www.exoticindia.com)

[www.ffiich.usp.br](http://www.ffiich.usp.br)

[www.1st-art-gallery.com](http://www.1st-art-gallery.com)

[www.gravures.ru](http://www.gravures.ru)

[www.lessing-photo.com](http://www.lessing-photo.com)

[www.img116.imageshack.us](http://www.img116.imageshack.us)

[www.marciobaraldi.com.br](http://www.marciobaraldi.com.br)

[www.media.photobucket.com](http://www.media.photobucket.com)

[www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com)

[www.metalsuks.net](http://www.metalsuks.net)

[www.musicmight.com](http://www.musicmight.com)

[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

[www.palhboa.blogspot.com](http://www.palhboa.blogspot.com)

[www.rockpopgallery.typepad.com](http://www.rockpopgallery.typepad.com)

[www.saturnalia.com.br](http://www.saturnalia.com.br)

[www.snopes.com](http://www.snopes.com)

[www.thehandsomebeasts.co.uk](http://www.thehandsomebeasts.co.uk)

[www.2.bp.blogspot.com](http://www.2.bp.blogspot.com)

[www.vam.ac.uk](http://www.vam.ac.uk)

[www.velhasvirgens.com.br](http://www.velhasvirgens.com.br)

[www.wacken.com](http://www.wacken.com)

[www.whiplash.net](http://www.whiplash.net)

[www.wikilingue.com](http://www.wikilingue.com)