

A intertextualidade em prol de uma estética da transgressão no heavy metal: Ozzy Osbourne, o louco, o demônio, a celebridade

*Flavio Pereira Senra**

RESUMO: No contexto pós-moderno, torna-se cada vez mais necessário adotar um enfoque interdisciplinar, intermediário e intertextual no tocante aos Estudos Comparativistas e Culturais. Desse modo, partindo do universo da Cultura de Massas, o artigo propõe-se a investigar como o discurso estético do cantor de Heavy Metal Ozzy Osbourne é construído com base em inter-relações com outros discursos e saberes, de forma que se possa estabelecer um culto à personalidade midiática. Para investigar tais negociações identitárias, estéticas e ideológicas, são desenvolvidas análises comparativas entre o vídeo a vivo *The Ultimate Ozzy* e o documentário nazista *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl. Adicionalmente, evidencia-se como o artista promove o esvaziamento do imaginário religioso (do Cristianismo) e do discurso científico psiquiátrico (o conceito de “Sanidade”).

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Culturais. Intertextualidade. Semiótica. Heavy Metal.

ABSTRACT: In the post-modern scenario, it becomes more necessary to adopt an interdisciplinary, inter-media and inter-textual approach when it comes to Cultural and Comparative Studies. Therefore, through the perspective of the Mass Culture universe, this paper analyzes how the aesthetical discourse of the Heavy Metal singer Ozzy Osbourne is built on inter-relations with other discourses and areas of knowledge, in a way that it can be established a Cult of Media Personality. In order to investigate these identity, aesthetic and ideological negotiations, the paper develops comparative analysis between the live vídeo footage *The Ultimate Ozzy* and the nazist documentary *The Triumph of the Will*, of Leni Riefenstahl. In addition, it is shown how the artist promotes the emptiness of the religious imaginary (of Christianity) and of the scientific-psychiatric discourse (the concept of “Sanity”).

KEYWORDS: Cultural Studies. Intertextuality. Semiotics. Heavy Metal.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

No contexto pós-moderno, mostra-se cada vez mais pertinente, na seara dos Estudos Culturais e Comparativistas, uma abordagem de natureza intertextual. Pode-se afirmar que na contemporaneidade, marcada por notória fragmentação e pluralidade, o termo “texto” retoma seu significado original, conotando não apenas uma forma de composição semântica organizada em torno de um registro linguístico verbal, mas sim uma “maneira de tecer”, ou, simplesmente, “coisa tecida” (CUNHA, 1982). Essa definição mostra-se bem mais abrangente, e eleva o vocábulo *texto* ao patamar de qualquer organização discursiva que transmita um significado, independentemente se revestido de um discurso verbal ou não-verbal (audiovisual, imagético, musical etc.).

Esse enfoque intertextualizado é aplicável a uma questão relevante do contexto contemporâneo: a efervescência de um panorama cultural moldado pelas necessidades do mercado, próprio da sociedade de consumo em nos inserimos, que se convencionou chamar de Cultura de Massas. A despeito de quaisquer tentativas de se determinar critérios que classifiquem determinado tipo de produção cultural como “de massas” ou “elevada”, à medida que o homem adentra o século 21, torna-se mais evidente ao pensamento crítico de um modo geral que tais limites culturais vão se tornando frágeis, plásticos, líquidos, ou, simplesmente, irrelevantes. Evidencia-se, na esfera da Cultura de Massas, a produção de uma série de discursos que, em um nível explícito ou não, ancora-se em uma série de outros discursos oriundos de outras áreas do conhecimento, estabelecendo com essas relações distintas, sejam parafrásticas, paródicas ou (e) desconstrutivas. Essas (re)negociações com outros textos servem à construção de um discurso estético que, além de ser um produto de consumo, é, adicionalmente, um produtor de ideologias, de modos de vida e de identidades para o receptor.

Tal argumento pode ser aplicado ao cantor britânico de *Heavy Metal* Ozzy Osbourne, que, ao longo de sua extensa carreira, ancorou sua imagem pública a elementos de uma série de campos semânticos referentes a signos considerados marginais, opositores e transgressores. Os maiores exemplos estão nos epítetos do vocalista veiculados

na grande mídia: “Homem Louco”, “Príncipe das Trevas” e “Servo do Demônio”, tanto em nível artístico/profissional quanto em nível biográfico/pessoal.¹ Essa tentativa de se criar uma *Estética da Transgressão* para Ozzy Osbourne foi construída através de canais midiáticos diversos: fonográficos, iconográficos e audiovisuais, e estabelece um culto à personalidade midiática do artista.

Triumph des Wahnsinn²

Grossíssimo modo, compreende-se o culto à personalidade como um processo de propaganda político-ideológica que tem por objetivo principal construir a imagem de um determinado governante exaltando (em geral, de forma idealizada e exagerada) todas as suas melhores características. Esse tipo de promoção da figura do chefe de um Estado-Nação se fez recorrente em contextos ditatoriais, como na União Soviética e na Alemanha (respectivamente, com Josef Stálin e Adolf Hitler). Praticamente todos os braços da comunicação publicitária (a mídia impressa, o rádio, a televisão), bem como plataformas de propagação das artes (o cinema, a música, a escultura e a pintura) podem ser controlados pelo Estado com esses fins.

Deve-se ter em mente que um dos maiores propósitos do culto à personalidade é agregar signos diversos à figura do Chefe de Estado, de forma que possa ser criada uma imagem do líder que não apenas denote poder, mas que também transmita segurança para as massas. Tem-se, então, uma associação direta entre o indivíduo que comanda o país e a própria ideia de Nação, ou, em outras palavras, o indivíduo Chefe de Estado e o estado em si são, ideologicamente, um só. O “grande líder” é elevado a um patamar de símbolo, de ideia, de representação metonímica do que é a Nação em si. Se for levado em consideração que o conceito de Estado-Nação é muito caro na era moderna para a delimitação de identidades, pode-se facilmente inferir que em regimes totalitários em que se fez presente esse tipo de propaganda, a identidade nacional era imediatamente atrelada à figura do grande líder. Ou

¹ Além dessas nomenclaturas terem sido utilizadas na mídia especializada, há lançamentos de Ozzy que fazem referência a elas, como o disco *Diary of a Madman* (“Diário de um homem louco”), de 1981, e a caixa especial *Prince of Darkness* (“Príncipe das Trevas”), de 2005.

² Em alemão, “Triunfo da Insanidade”.

seja, ser um *filho* daquela nação implicava diretamente ser um *filho* do “Grande Pai” que a comandava politicamente. Nesse âmbito, no caso do cantor Ozzy Osbourne, recursos midiáticos distintos exercem um papel fundamental na construção de um culto à sua figura pública. Um exemplo está em seus *shows* filmados e oficialmente lançados em vídeo, em que as tomadas procuram enfatizar o poder do cantor sobre as multidões.

É o caso do vídeo *The Ultimate Ozzy*. Por ser um lançamento especial, em comemoração ao disco de platina triplo conferido ao álbum “The Ultimate Sin” (OSBOURNE, 1985), alternam-se imagens do próprio *show* com outras cenas, como o videoclipe da canção “Shot in the dark” (OSBOURNE, 1985, p. 09). No decorrer do referido videoclipe, tem-se o início da apresentação de Ozzy Osbourne. Sobrepondo o áudio da plateia à canção, é exibida uma série de tomadas do público, em diferentes ângulos, mostrando uma casa de espetáculos superlotada, com fãs diversos apertados na grade de proteção próxima ao palco, e são dados diversos *closes* em fãs erguendo os braços, gritando em frenesi. Tal recurso já caracteriza, nos minutos iniciais do vídeo, Ozzy Osbourne como um ser capaz de incutir elevados níveis de adrenalina nas multidões. Mais do que isso: é uma forma de representar o poder do ente individual sobre o coletivo, o que contribui significativamente para a dinâmica do culto à personalidade.

Eis que, com os instrumentistas já posicionados, pode-se ver a imagem de um estranho objeto pendurado no teto, sendo descido por correntes até o nível no palco. O ângulo da câmera aliado ao áudio dos gritos da multidão proporciona ao espectador a impressão de que ele próprio está presente no evento, entre os fãs. O objeto em questão à medida que desce revela-se um gigantesco boneco que emula a imagem do próprio cantor, com os cabelos compridos desgrenhados e alourados, exatamente de acordo com seu visual na época. Contudo, imprimindo-lhe características soturnas através de caracterizações como os gigantescos olhos avermelhados, a bocarra com dentes pontiagudos, a imensa língua para fora, as garras nas mãos e as asas de morcego interligadas aos braços (que por sua vez,

estão fechados enquanto esse totem monstruoso desce ao palco). Quando a estranha estátua toca o solo, eis que uma explosão ocorre com diversas faíscas brilhantes voando para todos os lados. Um rápido *close* nos fãs espremidos na grade, erguendo os braços e batendo cabeça, aumenta a expectativa para o que ocorrerá. Eis que a criatura abre os braços e vê-se que o colo do monstrengo possui o formato de um trono, e lá está Ozzy Osbourne sentado nele, vestindo uma capa brilhante, contemplando o público com uma expressão séria e autoritária. Esses elementos permitem uma imediata associação da imagem do cantor à de alguma figura monárquica ou imperial. Novamente, a câmera mostra a plateia, enfatizando diversos rostos, todos eufóricos com a chegada do “grande líder”.

Pode-se afirmar que o recurso cênico de fazer Ozzy Osbourne descer do teto é análogo à descida de alguma entidade metafísica superior advinda dos céus, uma analogia que dialoga perfeitamente com a mecânica de culto à personalidade discutida. Ainda, a estátua monstruosa em questão, ao retratar Ozzy como uma espécie de criatura bizarra e sombria, realça os signos que são constantemente vinculados ao cantor, no caso, os relacionados ao demônio, ao louco, ao ser das trevas e outros similares. Sempre em consonância com “O Fortuna”, a mudança de imagem ocorre exatamente no momento em que ecoa uma intensa batida de tambores. À medida que cresce a dinâmica da canção, com o coro cantando cada vez mais forte, Ozzy corre pelo palco, gritando, conclamando o público a acompanhá-lo nessa “noite insana” (*let’s have a crazy night tonight*,³ ele afirma). Percebe-se nesse ponto um recurso curioso: o cantor, imerso em sua performance de palco hiperbólica, emite um grito agudo ao microfone e logo em seguida aponta-o para a plateia, para que ela repita o gesto, gritando em uníssono. O gesto é repetido algumas vezes. A mixagem de áudio destaca a resposta do público, aumentando o volume do grito da multidão, enfatizando, dessa forma, o domínio que o artista exerce sobre seus fãs.

A câmera prossegue mostrando imagens do cantor de diversos ângulos, tanto próximo quanto distanciado das lentes, de direções distintas do ambiente, o que privilegia a noção espacial que se tem da casa de espetáculos

³ “Vamos ter uma noite insana hoje!”

dando a ela uma impressão de grandeza e profundidade em suas proporções físicas. Tal recurso é importante, pois evidentemente enfatiza a quantidade de pessoas que estão lá para venerar o artista, criando a imagem de um local imenso (com capacidade para comportar um número elevado de pagantes) completamente lotado. Em questão de segundos a câmera intercala as imagens de Ozzy Osbourne com outras da plateia, com as pessoas apertadas umas as outras (dando ao espectador do vídeo a ideia de superlotação, novamente), extasiadas, gritando. A mixagem de áudio favorece a vibração do público, pondo o som da multidão eufórica em volume análogo a “O Fortuna”. Esse tratamento dado ao som culmina no grande clímax da canção, com o áudio da gritaria da multidão amplificado ao máximo. Nesse momento, Ozzy ergue seus braços para o alto, com o olhar arregalado, imerso em um transe. A câmera em movimento posicionada no ângulo da plateia permite a captação da imagem do cantor no palco e, ao mesmo tempo, da vasta multidão imitando seu gesto, com os braços para cima. Eis que Ozzy inicia o culto com a já esperada saudação ritualística: “Let the madness... begin!”.⁴ Um grandioso efeito pirotécnico nesse instante contribui para o tom apoteótico da cena, um recurso utilizado justamente nos preciosos segundos em que o baterista marca no contratempo o andamento da canção que iniciará o espetáculo: “Bark at the moon”. Mal o *show* começou e o público já presenciou uma espécie de “clímax”, com todos já envolvidos e dominados pelo grande líder que seguem nesse instante.

As estratégias de captação de áudio e vídeo presentes em *The Ultimate Ozzy* permitem uma comparação com o emblemático *Triumph des Willens*⁵ (RIEFENSTAHL, 1935). Trata-se de um longa-metragem propagandista encomendado e produzido pelo regime nazista que narra o Congresso Nacional-Socialista ocorrido em Nuremberg no ano de 1934. Produzido e dirigido pela cineasta Leni Riefenstahl, o filme faz um evidente enaltecimento da figura de Adolf Hitler, mostrando o quanto ele era importante para o progresso material da Alemanha e, acima de tudo, para a felicidade do povo.⁶ Lançado em 1935, *Triumph des Willens* tornou-se um divisor de águas na história do

⁴ “Deixem a loucura... começar!”

⁵ “Triunfo da Vontade”.

⁶ Diga-se de passagem, o *fürher* acompanhou e inspecionou toda a produção do filme, agindo literalmente como um produtor executivo não-oficial.

cinema graças às técnicas inovadoras de Riefenstahl. Uma delas foi o emprego de música em perfeita consonância com as imagens. A trilha sonora em questão, de Richard Wagner (um compositor cuja obra é associada ao nazismo) exerce um papel determinante no efeito que as imagens captadas geram sobre os espectadores.

O filme tem início com uma imagem dos céus da Alemanha, mostrando apenas as nuvens. Em seguida, a câmera paulatinamente aproxima suas lentes e exhibe a cidade de Nuremberg, em uma panorâmica dos céus. São mostradas tropas marchando, enfileiradas. A trilha sonora wagneriana, “Die Meistersinger von Nürnberg” (“Os cantores-mestres de Nuremberg”), contribui para o tom épico da cena. Paralelamente, são exibidas imagens do avião oficial de Hitler sobrevoando os céus, com sua sombra cruciforme sendo projetada sobre as casas e as pessoas. Já no aeroporto, uma multidão de civis aguarda a chegada do aeroplano. A opção em filmar essas pessoas é importante, pois através do foco na aglomeração do povo, no momento que antecede a chegada do grande líder, tem-se um retrato da veneração em torno de sua figura. A beleza do cenário e a imponência da composição musical de Wagner reforçam a ideia que se quer transmitir de uma Alemanha gloriosa. Com o pouso do avião e a descida de Adolf Hitler, a câmera alterna cenas da multidão celebrando estrondosamente a sua chegada, batendo palmas e gritando. Rápidos *closes* em rostos felizes e comovidos de homens, mulheres e crianças são alternados com a figura de um sereno e sorridente Hitler, constituindo sua imagem como aquele que iria “restaurar” a Alemanha. A mixagem de áudio é determinante nesse ponto, pois o som da multidão em polvorosa aumenta gradativamente de volume, ao ponto de atingir uma altura desproporcional com as saudações gritadas em uníssono assim que Adolf Hitler sai do avião (“Hail!”).

As cenas seguintes aprofundam essa “estética do culto” à figura de Hitler. Em um carro oficial, o então chanceler da Alemanha está de pé, fazendo a típica saudação com o braço esticado, gesto imitado pelas centenas de pessoas (tanto militares quanto civis) que se amontoam nas laterais da estrada por onde passa o cortejo

oficial. Tomadas em *close* das costas e da mão de Hitler são alternadas com cenas da população em êxtase imitando o gesto, recurso que privilegia a saudação feita ao público e a influência deste sobre o povo alemão. A câmera, em movimento, dá ao espectador a sensação de estar dentro do carro oficial, ao lado do *fürher*. Deve-se salientar que o áudio e o vídeo são combinados constantemente, de maneira a sempre fomentar a ideia da comoção que Hitler causa nas pessoas. À medida que o carro oficial se aproxima da praça central de Nuremberg, em um crescendo, vão mudando as tonalidades da canção “Horst-Wessel-Lied” (“A bandeira nas alturas”), hino oficial do Partido Nazista, sendo sobreposta pelo áudio da multidão que saúda Hitler.

Já dentro da cidade de Nuremberg, a câmera, em segundos, alterna cenas diversas da arquitetura local com outras de pessoas que se amontoam nas janelas de suas casas saudando Hitler, na esperança de que ele veja cada uma delas. Há um determinado momento em que uma mãe com uma criança no colo se aproxima do carro oficial, ao que o chanceler acaricia o bebê. Logo em seguida há tomadas de diversos menores de idade, demonstrando sua empolgação pela presença de Hitler. Ainda de pé em seu carro e com o braço estendido em sua saudação ao povo, Adolf Hitler é conduzido até seu destino: o hotel onde ficaria para descansar de sua jornada. A câmera prossegue com a mesma dinâmica de exibição de imagens em *close* do líder e da população excitadíssima com sua presença, com algumas outras tomadas em soldados e seus uniformes. No clímax dessa primeira parte do filme Hitler surge na sacada da janela de seu hotel para saudar a população. Já sem a trilha sonora de Richard Wagner, o único áudio é a ovação do povo, que evidentemente tem seu volume bastante elevado no exato momento em que o *Fürher* surge na janela. Esse recurso, aliado às tomadas da multidão estendendo seus braços para saudar a figura do grande líder, reiteram a dinâmica do culto à personalidade a que se propõe esse filme.

Triumph des Willens foi um sucesso de bilheteria em território alemão e, interessantemente, apesar de sua proposta política de glorificação do Nazismo, foi aclamado em outras partes do mundo, chegando a receber prêmios

na França, na Suécia e até mesmo nos EUA. Muito do sucesso do documentário se deve aos paradigmas cinematográficos criados por Leni Riefenstahl, estes tão impactantes na história do cinema que muitos diretores nas décadas seguintes iriam, explícita ou veladamente, usá-los na produção de suas obras. Os exemplos são vários e incluem Francis Ford Coppola, em seu clássico filme de guerra *Apocalypse Now*, mais especificamente na cena de diversos helicópteros voando ao som da composição wagneriana “Cavalcada das Valquírias”. A imponência dos batalhões do Império marchando alinhados em diversos filmes da saga *Guerra nas Estrelas* com a célebre marcha imperial ao fundo também leva a crer que George Lucas bebeu dessa fonte. Os diretores de *Coração Valente* e *Cruzada* (Mel Gibson e Ridley Scott, respectivamente) já declararam que tomadas aéreas desses filmes foram inspiradas na linguagem cinematográfica de Riefenstahl. Nem mesmo a Disney se exclui dessa lista de exemplos, vide *O Rei Leão*, com a cena em que o vilão Scar discursa para uma multidão de hienas malignas que marcham alinhadas em cenário sombrio, durante a execução de sua música-tema, “Se preparem”.

De um modo geral, filmes que de alguma forma abordam a mecânica do culto à personalidade, são devedores diretos ou indiretos de *Triunfo da Vontade*. O registro ao vivo de Ozzy Osbourne *The Ultimate Sin* emprega técnicas que foram utilizadas pela primeira vez no filme de Riefenstahl. Levando-se em consideração a proposta de culto à personalidade estabelecida em ambos os filmes, pode ser estabelecido um contraponto entre o registro ao vivo do cantor inglês e o referido documentário de propaganda do partido nazista. Coincidentemente, algumas das imagens promocionais mais recentes de Ozzy Osbourne o mostram caracterizado como um típico oficial militar:



[Figura 1: Foto promocional, 2010]

Na foto em questão, vê-se Ozzy Osbourne caracterizado com uma farda negra, que, em alguns aspectos, permite uma associação com aquela utilizada pelos nazistas, vide as cruzes de ferro penduradas em seu uniforme⁷. Em relação ao seu emprego no decorrer do Terceiro Reich, havia um critério de categorização: a de primeira classe era usada no ombro esquerdo; a de segunda classe era suspensa por fitas em outras partes do uniforme e a grã-cruz de ferro, em maior destaque, era pendurada no pescoço. À exceção desta última, vê-se que o “general Osbourne” ostenta algumas cruzes de primeira e de segunda ordem, bem como algumas medalhas diversas. É evidente que o cantor jamais teve qualquer afiliação ao Nazismo ou a organizações militaristas ao longo de sua trajetória musical e pessoal. Seu figurino obedece a propósitos puramente estéticos, e são justamente as cruzes de ferro os elementos mais significativos da imagem. Essas sugerem uma carreira extensa de um general ou de algum outro oficial de alta patente que tenha obtido muitas condecorações por grandes feitos militares.

Levando-se em consideração que essa imagem é datada de 2010, ou seja, com um Ozzy Osbourne de 62 anos e com 41 anos de carreira, fica estabelecida uma clara analogia entre o fato de o cantor chegar a esse

⁷ Deve-se ressaltar, todavia, que a Cruz de Ferro não é um símbolo de origem nazista, e sim uma condecoração surgida no Reino da Prússia em 1813. O Império Alemão a resgatou, utilizando-a para condecorar oficiais durante a Guerra Franco-Prussiana, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. O Terceiro Reich utiliza uma versão personalizada dessa cruz, com a suástica impressa sobre ela.

estágio de sua vida ainda atuante no ramo musical com, metaforicamente, a imagem de um sobrevivente de várias “guerras”, como a infância de pobreza, a conturbada saída do Black Sabbath, o alcoolismo, as querelas públicas com fanáticos religiosos e as acusações judiciais de incitação ao suicídio, dentre outras passagens turbulentas de sua trajetória profissional e pessoal. Até mesmo os ferozes conflitos internos tão presentes em suas canções podem ser incluídos nessa lista de “guerras pessoais” travadas pelo artista (muitas de conhecimento público). É possível ver nessas condecorações militares uma alusão indireta aos relatos diversos que compuseram a mitologia de Ozzy Osbourne. Tem-se nessas medalhas e cruces de ferro uma forma de enfatizar, de forma simbólica, os elementos humanos da vida desse **olimpiano**, aqui recorrendo à terminologia de Edgar Morin para referir-se às celebridades (MORIN, 1986).

O emprego de elementos do campo semântico do militarismo na imagem reproduzida relaciona à figura de Ozzy a diversas representações de autoridade. Seguindo esse viés, pode-se afirmar que os demais elementos presentes na imagem também exercem um papel significativo na construção dessa mensagem. Na Figura 1, o cantor posa em uma floresta repleta de árvores ressecadas, com diversas folhas caídas no chão, como um típico dia de fim de outono. As árvores ressecadas representam a ausência de vida, e imprimem um tom sombrio à imagem. A atmosfera soturna é reforçada pelas cores presentes na cena, todas frias e com tonalidades escurecidas. Nesse ponto, a névoa ao fundo também auxilia nesse propósito.

Ao centro, em destaque, vê-se o cantor fazendo uma de suas famigeradas expressões faciais exageradas, com a boca aberta e os olhos arregalados (como se estivesse gritando, enfurecido, fora de seu estado normal), olhando fixamente para a lente da câmera. Esse recurso permite que se tenha a impressão de que Ozzy Osbourne está a olhar diretamente para qualquer pessoa que se coloque na frente da foto a contemplá-la, estabelecendo, dessa forma, uma interlocução com quem lê a imagem. Desse modo, levando-se em consideração todos os signos veiculados nessas imagens promocionais, torna-se possível

ver no cantor a figura de algum “General das Trevas” ou “Autoridade Militar do *Heavy Metal*” que, com seu “arsenal de insanidade”, estabelece uma relação intrínseca de medo e/ou fascínio com seu público.

No tocante à loucura, a definição recorrente do adjetivo “louco” refere-se ao indivíduo que age ou pensa em desacordo com as normas vigentes, podendo tornar-se um elemento danoso para a sociedade. Dessa forma, cria-se uma estigmatização da insanidade que faz com que ela deva ser excluída e erradicada. Surge neste ponto uma questão importante: o termo “louco” com a sua carga semântica “maldita” é cunhado pelo homem racional, por aquele que irá promover o afastamento do “doente mental” do convívio com os demais seres humanos. Recorrendo a Foucault, podemos afirmar que tentar revisitar a história dos loucos no pensamento ocidental é se deparar com a história dos silenciados – uma história escrita pelos “mentalmente sadios”.

Pode-se identificar na Idade Clássica o grande estabelecimento da alteridade entre razão e “desrazão”. A loucura é vista concomitantemente como uma forma de transgressão, de exceção e de invalidação da razão cartesiana do referido período. Dessa forma, o dito “louco” torna-se um elemento a ser excluído do pensamento racional filosófico ocidental. Tal premissa sustenta a necessidade de se banir esse grupo de indivíduos do espaço social, o que justificou a construção dos asilos psiquiátricos, espaço de confinamento exclusivo para os ditos mentalmente doentes. Sob esse viés, vê-se como a loucura não é um objeto de estudo crítico, e sim uma justificativa “plausível” para uma forma de afastamento e reclusão do “louco”.

Com o surgimento da psiquiatria no século XIX, a loucura passa a ser um campo de estudos científicos. Logo, tem-se uma subordinação completa da concepção de loucura à concepção de razão, na qual esta detém a fundamentação teórica necessária para compreender, categorizar, isolar e, finalmente, corrigir o indivíduo “alienado” da realidade. Através da internação em asilos psiquiátricos, o discurso médico-científico torna-se a justificativa irrevogável da necessidade de segregação desses indivíduos. O louco não deve permanecer no

seio familiar para receber qualquer tipo de assistência, nem tampouco integrar a população, já que ele não se constitui como força de trabalho para o capitalismo em constante desenvolvimento. Sob essa lógica, um indivíduo considerado “são” pode ser visto como um “cidadão” (leia-se: uma ferramenta de produção para a economia vigente e um reproduzidor das práticas sociais tradicionais).

O arcabouço teórico racionalista em questão apregoa que é “necessário”, para o próprio bem-estar do enlouquecido, abrigá-lo em um local especial onde receberá os “cuidados” adequados, o que gera, inevitavelmente, nos que estão fora dos muros dos manicômios percepções distintas em relação aos “loucos”, ora de compaixão absoluta, o que enfatiza a “inferioridade” e “inabilidade” social dos insanos; ora de ódio, mediante o grau de periculosidade dos “dementes”. Compreendem-se esses cuidados como o conjunto de práticas definidas pelo Estado, ou seja, pelo sujeito racional, que considera o louco um risco aos outros – e a si mesmo. Logo, com o advento dos asilos psiquiátricos, pode-se afirmar que a loucura “encontrou uma pátria que lhe é própria: [...], algo que isola a loucura e começa a torná-la autônoma em relação ao destino com o qual ela estava confusamente misturada” (FOUCAULT, 1978, p. 382-384).

Ainda sobre esse espaço, tem-se nele a representação máxima do empoderamento do discurso da razão e do esvaziamento de qualquer critério de verdade que pudesse ser atribuído ao “louco”. Nesse cenário insere-se a figura do psiquiatra, ferramenta maior para o restabelecimento da razão provisoriamente perdida do paciente. O caráter de reversibilidade do estado de desvio mental é evidenciado já que é uma maneira de reafirmar o discurso científico como elemento controlador e disciplinador da desrazão. Esse antagonismo é evidenciável na relação médico-paciente, onde aquele é o sujeito e este o objeto. A passividade do louco no processo é importante, pois é o que permite que ele, enclausurado nessa espécie de prisão, seja julgado como um “culpado” por um crime. O reencontro com a razão e o posterior reencaminhamento à sociedade só pode ocorrer com o autorreconhecimento do erro, com o enfrentamento da loucura por parte do

próprio portador do desvio mental. Assim, a alteridade de membros da “sociedade normal” *versus* pacientes do asilo é erradicada, fazendo do indivíduo “curado” e “reintegrado” mais um daqueles que irá estigmatizar e excluir os loucos.

Ozzy Osbourne ao longo de sua carreira assumiu o epítome de *madman*, personificando o estigma da exclusão social, usando-o como elemento identitário. Entretanto, essa abordagem da loucura enquanto signo estético-ideológico não promove um afastamento, mas opera como um dos vetores comunicacionais que aproximam o cantor de seu público, fomentando o culto existente em torno de sua identidade midiática. Assumindo que é o elemento estranho ao mundo racional, o outro da razão, Ozzy, ao passo que satisfaz as fantasias de muitos de seus fãs que por diversas razões podem compartilhar de um sentimento análogo de tensão Eu *versus* o Mundo, também desconstrói e debilita qualquer discurso teórico-científico a respeito da loucura, associando-a com a ideia de liberdade, e não com a de confinamento.

O paradigma da insanidade, invertido, torna-se um elemento potencializador da figura do indivíduo perante a sociedade, uma forma de distanciá-lo do restante dos homens não por ser “inferior” ou “irracional”, mas por ser dotado de uma superioridade singular, dada a sua racionalidade *sui generis*, inalcançável pelos demais. Esse recurso estético-ideológico é um dos mais recorrentes na constituição de Ozzy Osbourne como celebridade, tendo o próprio artista dialogado com essa ideia de várias formas. Um exemplo disso está na já discutida dinâmica de seus espetáculos, em que o público, já em delírio durante a execução de “O Fortuna”, grita cada vez mais pelo seu ídolo. É quando Ozzy solta seu já aguardado bordão: “Let the madness... begin!”, e no exato último acorde da canção de introdução, a banda entra em ação e tem início o espetáculo. Com a recorrência de tais práticas em seus *shows*, Ozzy Osbourne estabelece entre ele e seus fãs uma dinâmica análoga à do ritual e do culto, no tocante ao caráter de repetição e permanência de uma série de características que hão de definir e dar propósito a uma **tribo** (MAFFESOLLI, 2006) em particular. Entretanto, o caso de Ozzy Osbourne, tem como premissa principal a

enunciação erguida em torno não de uma ordem coletiva, e sim de uma construção individual, no caso, o *self* do próprio emissor da mensagem.

The Godfather of Heavy Metal

É recorrente no seio da mídia especializada o debate a respeito de que banda teria sido a fundadora do que hoje se compreende por *Heavy Metal*. Por mais que existam algumas divergências, é comum apontar o Black Sabbath como, se não o grupo que seria o mais merecedor de tal “paternidade”, um dos que exerceram influência mais direta na gênese do estilo. Ozzy Osbourne foi um dos membros-fundadores do Black Sabbath e mesmo em sua carreira-solo muitos dos maiores clássicos de sua banda original foram (e ainda são) executados ao vivo. O próprio músico em entrevistas reforça esse senso de pertença a uma espécie de “panteão sagrado” dos primórdios da música pesada, de um grupo seletivo de grandes ídolos musicais de indivíduos⁸ que, por sua vez, também vieram a se tornar ídolos musicais (os “olímpicos de outros olímpicos”). Essa questão “de origem”, somada à projeção da imagem do cantor no decorrer de sua carreira-solo, solidificou o nome de Ozzy Osbourne como uma figura “paternal” do universo cultural do *Heavy Metal*, sendo reverenciado como uma *Institution of Metal* ou *The Godfather of Heavy Metal* (ALLEN, 2002).⁹

Este último epíteto apresenta duplo significado. A palavra “Godfather” traduz-se como “Padrinho”, termo que, de acordo com o Catolicismo, designa aquele que deverá orientar seu afilhado no caminho considerado virtuoso – o da bondade, generosidade e, previsivelmente, o da religião. Com isso, considerar Ozzy Osbourne como “padrinho” do Metal implicaria que ele estaria, até então, guiando o estilo, ciceroneando seus milhares de “afilhados”, sejam músicos renomados ou fãs, nos caminhos do que seria a “religião do heavy metal”. Todavia, o mesmo termo “Godfather” remete a uma cultuada trilogia cinematográfica, *The Godfather*, intitulado *O Poderoso Chefão*¹⁰ no Brasil. A trilogia narra a saga da família mafiosa

⁸ No caso, as bandas proeminentes fim da década de 1970, do decorrer dos anos de 1980, 1990 e 2000.

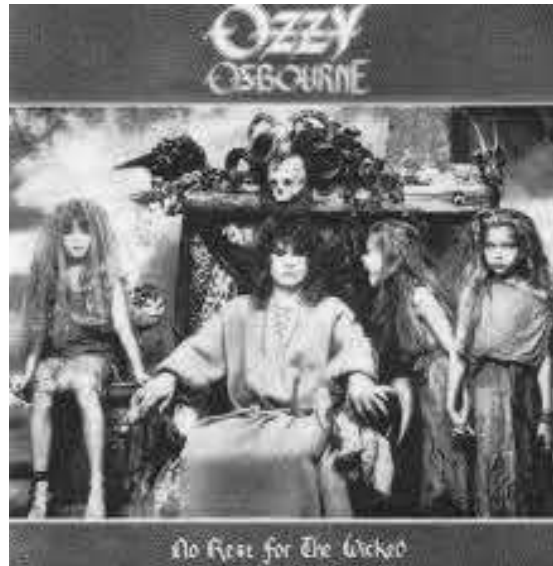
⁹ Respectivamente, “Instituição do Metal” e “Padrinho do Metal” (ou “Poderoso Chefão do Metal”).

¹⁰ Já em, Portugal, o título do filme foi *O Padrinho*.

Corleone, italianos que possuem um rígido senso de honra dentro de seu clã patriarcal, defendendo-o com violência. O que se percebe aqui é uma acepção dupla do caráter de “padrinho” de Ozzy Osbourne: concomitantemente uma figura paterna bondosa e um “chefão” temido e violento. Ambos os significados remetem a uma concepção de poder notoriamente masculino que exerce o papel de líder, gerenciador e agregador de uma estrutura familiar. Tais acepções remetem aos sentimentos de adoração/amor e violência/medo atrelados ao cantor, identificáveis nas imagens a seguir.



[Figura 2: "The Godfather of Metal", foto promocional, 2010]



[Figura 3: capa do álbum *No rest for the Wicked*, de 1988]

As imagens reproduzidas possuem um traço em comum: o artista sentado em um trono. Considerando este um objeto cuja simbologia é de fácil decodificação, torna-se evidente a sugestão de que Ozzy Osbourne seria alguma espécie de figura monárquica no universo da música pesada e, principalmente, entre seus fãs. Deve-se, contudo, analisar em mais detalhes cada uma dessas duas representações de “realeza”.

A Figura 2, datada de 2011, é uma foto promocional intitulada *The Godfather of Metal*, veiculada na imprensa durante a divulgação de seu então álbum mais recente (*Scream*, OSBOURNE, 2010). Nela, vê-se o cantor todo trajado de negro, sentado em uma cadeira cuja aparência remete diretamente à ideia de um trono. Destaca-se o fato de que Ozzy está descalço e com as unhas dos pés pintadas de preto. O fundo da imagem, completamente branco e sem cenário algum, estabelece um contraste com a cor negra, destacando-a. O elemento que mais reforça o tom sombrio da imagem é a estranha capa que cobre Ozzy Osbourne, composta por penas de coloração negra. Estas por sua vez remetem diretamente à imagem de um corvo, animal que na tradição cultural europeia remete ao

mau agouro e à desgraça. A “ave negra dos românticos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 293) é tida como aquela que sobrevoa os campos de batalhas à espera de cadáveres para poder se alimentar. Esse gosto por carniça se faz presente em diversas lendas judaicas e cristãs que descrevem o animal como um arauto da morte.

Na mitologia grega, o corvo é caracterizado como uma ave amaldiçoada. Originalmente um pássaro de coloração branca, o corvo teria recebido de Apolo a missão de ser o guardião de Coronis, amante do deus. Tendo a ave se descuidado e permitido que a mulher fugisse, Apolo, enfurecido, amaldiçoa o animal, tornando-o tão negro quanto a noite. Outra lenda de origem grega veiculada à ave também aborda a temática da punição. Nesta, conta-se que o corvo deveria apanhar água para uma cerimônia dos deuses. Entretanto, o animal, desejando obter alguns figos de uma árvore, resolve esperar pelo amadurecimento das frutas para poder comê-las. Essa decisão evidentemente fez com que o corvo se atrasasse muito, o que deixou os deuses indignados com tal irresponsabilidade. O corvo foi então castigado a ficar sem beber uma gota de água sequer durante todo o verão. Como resultado, sua garganta secou ao ponto de lhe render uma eterna rouquidão, o que seria a razão principal para os corvos serem aves que, ao invés de um melodioso canto, emitem um crocitar estridente e feio.

Vê-se que esses elementos auxiliam a compor a imagem do corvo como um ser condenado, que vive da morte e que traz o mau agouro consigo. Logo, o que se tem na referida imagem é a idealização da figura de Ozzy Osbourne como um “rei negro”, envolto em seu manto feito de penas de corvo, contemplando seus súditos com um olhar calmo (e até um tanto quanto *blasé*). Os elementos que remetem ao campo semântico do soturno relacionam-se com a concepção artística de Ozzy como “Príncipe das Trevas”.

Já a Figura 3, capa do disco *No rest for the Wicked*, mostra novamente a imagem do cantor sentado em um trono. Contudo, ainda que a simbologia atrelada a este elemento seja a mesma da figura anterior, esta caracterização “imperial” de Ozzy Osbourne traz consigo signos mais

específicos. Primeiramente, evidencia-se a opção pela ausência de cores, dando a impressão de se tratar de uma fotografia em preto-e-branco envelhecida e já começando a dar sinais de amarelamento em sua superfície. Tal opção cromática reforça o tom sombrio da imagem.

A expressão do músico é marcada por um semblante quase que sem expressão alguma, bem diferente da exegese demonstrada em muitas de suas fotos oficiais promocionais e imagens de espetáculos ao vivo. Percebe-se novamente o recurso da maquiagem negra em volta dos olhos, o que evidencia seu olhar enigmático. O que chama a atenção na capa são os outros elementos que a compõem, como o próprio trono onde está sentado o artista. O assento monárquico nesta fotografia é feito de madeira e possui crânios como ornamentações principais. Dos quatro crânios afixados acima do assento de Ozzy, três são de origem animal. A julgar pelo formato desses e por seus chifres, fica sugerido que são de crânios de bodes, um dado relevante, tendo em vista que o animal em questão carrega consigo uma série de simbolismos distintos.

Em culturas pagãs o bode é associado à força, à libido e à fecundidade. Essa simbologia em muito se assemelha com a que o carneiro carrega na mesma cultura, contudo, há uma oposição a ser levada em consideração: o carneiro remete ao dia, ao sol, enquanto o bode, à noite e à lua. Tal aspecto se torna relevante se for lembrado que, em simbologias subsequentes, estabeleceu-se a imagem do bode como animal associado ao oculto, às trevas e ao demônio. Tal associação teve início quando a Igreja Católica com o rei Felipe IV da França desmantelaram a Ordem dos Templários. No ano de 1307, ela os acusou de serem adoradores de um (suposto) demônio que eles denominavam Baphomet. Tal “denúncia” foi amplamente explorada como justificativa para difamar os cavaleiros publicamente e lançá-los ao fogo. Foi exatamente da representação dessa figura que veio a inspiração para a caracterização de Satã como uma sinistra criatura com chifres de bode ou até mesmo a própria cabeça do animal.

Em verdade, Baphomet não era um demônio anticristão, mas uma entidade pagã “demonizada” pela Igreja. Diversas outras práticas pagãs foram consideradas

demoníacas durante o processo de crescimento político do Cristianismo na Europa da Idade Média. Uma dessas foi o sacrifício de um bode durante as festas em louvor a Dionísio. A partir desse ponto criou-se a mitologia cristã de que o sacrifício deste animal seria o gesto requerido para a expiação dos pecados do mundo:

Depois fez chegar a oferta do povo, e tomou o bode da expiação do pecado, que era pelo povo, e o degolou, e o preparou por expiação do pecado, como o primeiro. (BÍBLIA SAGRADA; Levítico 9:15)

Então Arão fará chegar o bode, sobre o qual cair a sorte pelo SENHOR, e o oferecerá para expiação do pecado (Ibidem; 16:09)

Também oferecereis um bode para expiação do pecado, e dois cordeiros de um ano por sacrifício pacífico. (Ibidem; 23:19)

Além dos crânios de bode, há também o de um de um ser humano, posicionado bem acima da cabeça de Ozzy Osbourne. Curiosamente, este também possui grandes chifres retorcidos, similares aos de um bode, o que por si só sugere que essa seria uma ossada de um... demônio. Torna-se evidente que todos esses elementos que adornam o trono onde senta o cantor remetem ao campo semântico do oculto e do demoníaco, fazendo do trono presente na imagem uma espécie de assento de um homem que seria praticante de rituais que estabelecessem uma interconexão entre o elemento humano e o satânico. Essa ligação entre esses dois planos é sugerida pelo topo do trono, onde se vê um crânio de um bode em cima do ser humano/demônio, posicionados exatamente na linha da cabeça de Ozzy Osbourne. O alinhamento desses três elementos sugere uma relação intrínseca entre o elemento demoníaco (o bode e o misterioso crânio humano com chifres) e o próprio cantor.

Deve-se atentar também para as vestimentas de Ozzy Osbourne na referida imagem. O cantor usa um manto amarrado com uma corda na cintura. Tal fato seria um mero detalhe se não fosse pelo constante diálogo estabelecido entre as construções imagéticas do artista e o universo religioso, mesmo que seja uma relação marcada por tensão

ou oposição. A imagem do manto carrega consigo alguma espécie de representação religiosa em diversas culturas. Essa vestimenta é para o monge ou a monja um indicativo simbólico de seu isolamento do restante do mundo e de seus votos a Deus. Vestir o manto nesse caso representa “a retirada para dentro de si mesmo a para junto de Deus, a conseqüente separação do mundo e de suas tentações e a renúncia aos instintos materiais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 589). É considerado, além de uma entrega completa ao universo sagrado, um sinal de escolha voluntária pelo caminho da sabedoria. Ainda no campo semântico da religiosidade cristã, diversas imagens de santos e até do próprio Cristo mostram essas figuras trajando um manto, em geral, marcado por simplicidade, sem luxo, o que seria um óbvio sinal de humildade.

O manto que Ozzy Osbourne veste na capa de *No rest for the Wicked* segue esse padrão. O traço que torna mais evidente o diálogo com o universo cristão é o próprio título do álbum, que faz referência direta a um versículo da Bíblia que diz: *There is no rest for the wicked*, says the Lord (BIBLEHUB; Isaiah 57: 20¹¹). O que se percebe na referida imagem é o emprego de uma série de referências religiosas sob um viés desconstrutor. Se o elemento “trono” legitima o caráter divino do rei, aqui se tem um trono marcado por um caráter demoníaco. O versículo que dá nome ao disco, logo, sugeriria que o personagem encarnado pelo cantor na capa do disco seria uma representação metonímica de todos os “ímpios sem paz” condenados por Deus. Seguindo o viés da desconstrução do discurso religioso, pode-se até afirmar que as três crianças presentes na capa exercem um papel determinante. O elemento infantil está intimamente ligado a uma conotação de inocência, de um estado anterior ao pecado, uma ideia cara ao pensamento cristão por se tratar de uma fase da vida humana anterior ao desenvolvimento da sexualidade. Ainda sobre a abordagem cristã da infância, há na Bíblia referências diretas às crianças como os seres mais dignos de adentrarem o reino dos céus, como: “[...] qualquer um que não receber o reino de Deus como uma criança, não entrará nele” (BÍBLIA SAGRADA, Lucas, 18:17). Inclusive, deve-se lembrar que, na tradição cristã, os anjos

¹¹ “Não há paz alguma para os ímpios, diz o Senhor” (BÍBLIA SAGRADA, Livro de Isaías, 48: 22).

são comumente representados como crianças.

Considerando esses fatos, pode-se encarar a presença das crianças na imagem como um esvaziamento dessa mitificação cristã da infância. Vê-se que as meninas presentes na capa vestem-se como maltrapilhas e têm os cabelos despenteados, imprimindo-lhes um aspecto sujo. Fica implícito que elas são tão “ímpias” quanto o “rei” sentado no trono, como se fossem sua “prole” ou suas “jovens súditas”. Considerando os elementos presentes na capa de *No rest for the Wicked* que imprimem sobre Ozzy Osbourne a imagem de uma figura de liderança de cunho religioso (o trono e o manto) e, ao mesmo tempo, tendo em mente a inversão do paradigma cristão presente na capa, poderia se afirmar que o cantor encarna a imagem de uma espécie de “Messias do Mal”. Essa interpretação, além de ser coerente com a inversão dos signos religiosos na imagem, faria dessa fotografia uma representação às avessas de pinturas de Jesus Cristo na presença de crianças, imagens essas recorrentes na tradição cristã que, por sua vez, fazem uma alusão a um versículo da Bíblia em específico: “[...] Jesus, porém, chamou-as e disse: /Vinde a mim as crianças, que o reino dos céus é daqueles que se parecem com elas.”(BÍBLIA SAGRADA, 18:15-16). Essa caracterização da figura de Ozzy Osbourne como um “Cristo às avessas” se mostra mais explícita em outras de suas imagens promocionais:



[Figura 4:Capa do álbum *Down to Earth*, de Ozzy Osbourne, 2001]



[Figura 5: *Christ*, pôster de Ozzy Osbourne, 2010]

Nas imagens em questão, respectivamente datadas de 2001 e 2010, nota-se um claro intertexto com a iconografia de Jesus Cristo, mais especificamente, no momento de sua crucificação, o que é perceptível pela posição dos braços do cantor. No caso da Figura 4, capa do disco *Down to Earth*, percebe-se ao longo do corpo de Ozzy uma aura cruciforme. Um exame atento da imagem revela que nos pulsos e no pescoço do cantor há grilhões que o prendem à cruz. Mas o ponto que chama mais a atenção é a escolha de cores presentes na fotografia, privilegiando tons negros e azulados. A opção por essas tonalidades justifica-se pela maneira como é representada a figura de Ozzy, com seus ossos à mostra através de sua pele, o que torna essa capa um “raio-x de um messias crucificado”. Todavia, ainda que boa parte da formação óssea do cantor esteja visível, há partes de sua epiderme que estão presentes nessa radiografia, como suas tatuagens.

Outra característica digna de nota é a cabeça tripartida do cantor, com uma face central que mistura típicos elementos de um crânio (vide a ausência de um nariz) com outros de uma face “normal” (os olhos, mesmo que quase que totalmente engolidos pelas negras e exageradas órbitas oculares). As cabeças laterais de Ozzy gritam, o que imprime a elas um tom de desespero. Sabendo que o propósito de uma radiografia é mostrar o interior de uma pessoa, pode-se inferir que o raio-x desse

messias da confusão, além de sua constituição óssea, exhibe sua loucura (representada pelas três cabeças, sendo que as duas em desespero podem, simbolicamente, representar o conflito trazido pela insanidade, as “outras vozes” que falam em sua mente) e suas tatuagens, uma das “marcas registradas” do cantor. Os crucifixos ostentados por Ozzy Osbourne são mais um elemento que imediatamente remetem à figura de Jesus Cristo.

Em relação à Figura 5, uma foto promocional veiculada no formato de um pôster durante a divulgação do disco *Scream*, destaca-se um objeto sobre a cabeça do cantor: uma réplica da coroa de espinhos, feita de material pouco definível, com formas pontiagudas e retorcidas. Nesse ponto, os cabelos compridos de Ozzy Osbourne auxiliam bastante na construção intertextual, já que todas as representações iconográficas feitas de Jesus Cristo o retratam com cabelos longos. Nota-se a presença de signos que constroem um tom sombrio, como as largas roupas negras (em particular, um sobretudo, que lembra um manto, elemento já discutido) e o já comentado recurso da maquiagem negra em torno dos olhos. A intensa iluminação de cor vermelha é também um ponto digno de nota, pois, dentre, suas muitas simbologias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 944) há aquela que associa essa tonalidade ao campo semântico do demoníaco, por ser uma cor representativa do fogo. A tradição ocidental cristã construiu a imagem do reino do inferno como um local “onde o fogo nunca se apaga” (BÍBLIA SAGRADA, Marcos, 9: 43). Também há na Bíblia associações entre essa cor e o pecado: (...) “Quando vossos pecados forem como o escarlata/Como neve eles embranquecerão/Quando eles forem vermelhos como a púrpura/Como lã tornar-se-ão” (BÍBLIA SAGRADA, Isaías, 1: 18).

Dessa forma, essa imagem, por mostrar um Ozzy Osbourne “crucificado”, traz consigo todas as acepções tradicionais recorrentes ao campo semântico do messianismo, como o tom de adoração em torno de sua figura, a necessidade que seus seguidores têm dele, a crença do retorno messiânico e, evidentemente, o sacrifício. Este último em particular pode ser lido na biografia do artista, especialmente em episódios envolvendo protestos

por parte de grupos religiosos contra a sua música e sua figura. Esse intertexto com o messianismo cristão também se faz presente em versos de canções de Ozzy, como: *Look at yourself/instead of looking at me/With accusation in your eyes/Do you want me crucified for my profanity/ (...)/ If you think you're without sin/ be the first to cast the Stone (You're no Different*, em OZZY OSBOURNE, 1983: 02).¹²

Percebe-se em *You're no different* o emprego de elementos do discurso religioso, como a dicotomia sagrado *versus* profano para definir, a relação da sociedade contra Ozzy Osbourne, respectivamente. A associação entre a figura de Jesus Cristo com o martirizado eu-lírico da canção fica evidente com a menção das intenções dos outros em crucificá-lo, além da referência explícita à resposta de Jesus Cristo a aqueles que lhe indagaram sobre o que deveria ser feito com uma mulher adúltera, cercada por uma pequena multidão ávida para apedrejá-la: “Aquele dentre vós que se considera sem pecado que seja o primeiro a atirar a pedra” (BÍBLIA SAGRADA, João, VIII, 3: 11). Levando-se em conta que, de um modo geral, a subjetividade estética construída nas canções de Ozzy Osbourne possui uma forte carga autobiográfica (ou seja, um caso de aproximação explícita entre o sujeito poético e seu autor), pode-se afirmar que os versos dessa canção criam para o cantor a identidade de uma espécie de “Messias do Metal”.

Ainda, deve-se mencionar que, na referida passagem do Evangelho segundo João, encontra-se uma significativa representação da imagem de Cristo enquanto desconstrutor de paradigmas sociais. De acordo com o texto bíblico, o ato de apedrejamento público de uma mulher adúltera fazia parte da lei deixada por Moisés. Logo, o episódio em que Jesus Cristo desafia aqueles que se consideravam limpos de quaisquer pecados a lançarem a primeira pedra pode ser lido mais do que apenas uma crítica à hipocrisia de se tentar estabelecer um julgamento moral de outra pessoa. Há, em verdade, uma clara desconstrução de um discurso moral institucional vigente, pois, afinal, Cristo se opõe a um código que rege as relações interpessoais de seu tempo, um discurso propagado pelos fariseus, então detentores de grande poder político. Dessa forma,

¹² “Olhe para você mesmo / Ao invés de olhar para mim / Com acusação no olhar / Você me quer crucificado Por ser profano / Se você se considera sem pecado / Seja o primeiro a atirar a pedra” (“Você não é diferente”, em OZZY OSBOURNE, 1983:02).

o intertexto estabelecido na canção de Ozzy Osbourne com essa passagem bíblica associa ao cantor um dos traços mais marcantes da figura de Jesus Cristo: o caráter de transgressão às verdades proferidas pelas instituições de poder.

Tal construção identitária de cunho messiânico corrobora a mecânica de culto à personalidade recorrente na produção da imagem pública de Ozzy Osbourne, associando-o a diversos signos pertencentes a um universo de figuras de autoridade (o General, o Monarca), de patriarcalidade (o “Padrinho”/ “Chefão”) e/ou de religiosidade (o Messias). Além de tais alusões fomentarem uma nítida estética da adoração em torno da figura do cantor, cada uma delas também vincula a ele características específicas determinantes de sua constituição. É o caso da ideia de poder associada à figura do general veterano; da soberania atrelada ao monarca em seu trono e, no caso do messias, de sua “missão divina” de salvar os demais homens, mesmo que através de sua martirização e subsequente morte. Dessa maneira, vê-se como uma série de recursos intertextuais, veiculados em diferentes mídias, permitem que Ozzy Osbourne (enquanto figura midiática) se aproprie de discursos canônicos/tradicionais, de forma que, através de releituras, associações, esvaziamentos e/ou desconstruções, possa estabelecer uma **Estética da Transgressão** como o alicerce-mor de um culto à sua personalidade.

Referências

- ALLEN, Gabriella. Ozzy Osbourne: The Godfather of Metal. **NYRock**, Nova Iorque, ed.junho, 2002. Disponível em <http://www.nyrock.com/interviews/2002/ozzy_int.asp>. Acesso em 10 ago. 2013.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARNETT, Jeffrey Jensen. “Heavy Metal Music and Reckless Behavior Among Adolescents”. **Journal of Youth and Adolescence**, Nova Iorque, vol. 20, n. 06, 1991.

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- BAPTISTA, André; FREIRE, Sérgio. As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wingstedt e Cook: novos elementos para a composição musical aplicada. In **Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, [Brasília]: ANPPOM, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições70, 2007.
- BENNET, Andy. **Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place**. Londres: McMillian Press, 2000.
- BIBLEHUB. Disponível em <www.biblehub.com>. Acesso em 10 ago. 2013.
- BÍBLIA SAGRADA ONLINE. Disponível em: <www.bibliaonline.com.br>. Acesso em 10 ago. 2013.
- CARR, Edward Hallett. **A revolução russa de Lênin a Stalin (1917-1929)**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- COELHO, Maria Cláudia. **A experiência da fama, individualismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada na América Latina**. Ensaios. Rio de Janeiro: Ed.Uerj, 2003.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. São Paulo, Nova Fronteira, 1982.
- DIEHL, Paula. **Propaganda e persuasão na Alemanha Nazista**. São Paulo: Annablume, 1996.
- DOMENACH, Jean-Marie. **A propaganda política**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1955.
- DUFFET, Mark. 'False Faith or False Comparison? A Critique of the Religious Interpretation of Elvis Fan Culture. **Popular Music and Society**, Londres, no 26.4, 2003.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de Semiótica**. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma comunidade**. Trad.Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

- FOUCAULT, Michel. **A história da loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the Value of Popular Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Trad. Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GARDNER, Jane. **Leadership and the Cult of Personality**. London: Toronto, 1974.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- HESMONDHALGH, D.; TOYNBEE, J. (org). **The Media and Social Theory**. Abingdon; Nova Iorque: Routledge, 2008.
- _____. Popular Music Audiences and Everyday Life, in HESMONDHALGH, D.; NEGUS, K. (org) **Popular Music Studies**. Londres: Arnold, 2002.
- HILL, Jonathan. **História do Cristianismo**. São Paulo: Rosari, 2007.
- HILLS, Matt. **Fan Cultures**. Londres: Routledge, 2002.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.
- KURTZ, Adriana Schryver. A teoria crítica e o cinema de propaganda totalitária: convergências entre o Nazifascismo e a Indústria Cultural (e algumas palavras sobre Riefenstahl e o pós-moderno). **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, vol.1, n.1, jan./jun.1997.
- LENHARO, Alcir. **Nazismo: O triunfo da vontade**. São Paulo: Ática, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LIMA, Venício. **Mídia: teoria e política**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MORIN, Edgar. **As estrelas. Mito e sedução no cinema**. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. **Cultura de massa no século XX: neurose**. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1986.
- PALTIEL, J.T.: "The Cult of Personality. Some Comparative Reflections on Political Culture in Leninist Regimes." **Studies in Comparative Communism**, Califórnia, n. 16, 1983.
- RICHARDS, Jeffrey. **Leni Riefenstahl: Style and Structure**. Londres: The Silent Picture, 1970

ROVAI, Mauro Luiz. Imagem-movimento, Imagens de tempo e os “afetos alegres” no filme ‘O triunfo da Vontade’, de Leni Riefenstahl: um estudo de Sociologia e Cinema. São Paulo: USP, 2001

TCHAKHOTINE, Serge. **A mistificação das massas pela propaganda política**. Trad. Miguel Arraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis: Vozes, 1998.

VELIKANOVA, O. The Function of Lenin’s Image in the Soviet Mass Consciousness. In BRYLD, M.; KULAVIG, E. (org.): **Soviet Civilization Between Past and Present**, Odense: Odense University Press, 1998.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal: The Music And Its Culture**. Cambridge: Da Capo Press, 1991.

WESR, Sheaper. **The Visual Arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair**. Manchester: Manchester University Press, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Discografia

OZZY OSBOURNE. Bark at the Moon. USA: Epic, 1983. Duração de 42:59 min.

_____. No Rest for the Wicked. USA: Epic/CBS, 1988. Duração de 42:56.

_____.The Ultimate Sin. USA: Epic/CBS, 1985. Duração de 40:59.

Videografia

DON´T BLAME ME: THE TALES OF OZZY OSBOURNE. EUA: Epic Music Video Inc.Direção e Produção de BRIEN, Jeb. EUA: 1991.Duração de 90 min.

THE ULTIMATE OZZY. Produção e direção de OZZY OSBOURNE MANAGEMENT INC. USA:Epic/CBS Music Video, 1986. Duração de 80 min.

TRIUMPH DES WILLENS. Produção e direção de RIEFENSTAHL, Leni. Alemanha:Universum Film AG, 1935. Duração de 114 min.

Fotografia

Figura 1: Foto promocional oficial 2010. Fotografia por Jennifer Tzar. Disponível em <www.ozzy.com>. Acesso em 19 mar. 2013.

Figura 2: “The GodFather of Metal”. Foto promocional, 2011. Direção de arte e fotografia por Jennifer Tzar. Disponível em <www.ozzy.com>. Acesso em 20 mar. 2013.

Figura 3: Capa do álbum No Rest for the Wicked (OZZY OSBOURNE, 1988). Design e Arte por JOULE, Steve. Maquiagem por CANNON, Greg. Fotografia por COSTELO, Fin, HARRISON, Tony

Figura 4: Capa do álbum Down to Earth, 2001. Direção de Arte por David Coleman. Fotografia de Nitin Vadukul.

Figura 5: Christ. Pôster de Ozzy Osbourne, 2010. Créditos da imagem pertencentes a Ozzy Osbourne Management. Disponível em <www.ozzy.com>. Acesso em 02 mar. 2013.