



**UNIVERSIDADE SALVADOR – UNIFACS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA**

MATHEUS GANSOHR

**O SÍMBOLO DO DIABO NA MÚSICA *HEAVY METAL*:
UMA ANÁLISE A PARTIR DO DISCO *REIGN IN BLOOD* DO SLAYER**

Salvador

2010

MATHEUS GANSOHR

**O SÍMBOLO DO DIABO NA MÚSICA *HEAVY METAL*:
UMA ANÁLISE A PARTIR DO DISCO *REIGN IN BLOOD* DO SLAYER**

Projeto apresentado ao Curso de graduação em Psicologia, Universidade Salvador – UNIFACS, como requisito parcial para obtenção do grau em Bacharel em Psicologia.

Orientadora: Profa. Leonor Guimarães

Salvador

2010

FICHA CATALOGRÁFICA

(Ficha catalográfica elaborada por Simone Velame da Silva Rios CRB -5 /1405)

G199 Ganshor, Matheus.

O símbolo do diabo na música heavy metal: uma análise a partir do disco Reign in Blood do Slayer / Matheus Ganshor. - 2010.
46 f.: il.; 27 cm.

Monografia (graduação) - Universidade Salvador – UNIFACS.
Bacharel em psicologia, 2010.
Orientador: Leonor Guimarães

1. Cristianismo. 2. Design. 3. Música. 4. Teoria Junguiana. I. Guimarães, Leonor, orient. II. Título.

CDD:150.1954

RESUMO

Este trabalho é uma tentativa de compreender o simbolismo diabólico apresentado na capa do disco *Reign In Blood*, peça-chave na discografia do Slayer, conjunto norte-americano de *thrash metal*. Utilizando-se como referencial teórico a Psicologia Analítica, busca-se entender a possível influência dos arquétipos da sombra e da *anima*, ligadas ao Diabo, nas vivências dos *headbangers*, tribo urbana constituída por fãs de *heavy metal*. Para tanto, averigua-se primeiro o papel do Diabo no monoteísmo judaico-cristão. O passo seguinte é a investigação da associação simbólica de Satã com bode, oriunda da vilificação de deuses pagãos. Será também examinada a gestualidade da figura central da capa e o conteúdo das letras na sua conexão com personalidades notórias do nazismo, como Adolf Hitler e Joseph Mengele. Por fim, examina-se o simbolismo do sangue e é também feita uma comparação da arte da capa de *Reign Blood* com as paisagens infernais pintadas por Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel.

Palavras-chave: Cristianismo; Design; Música; Teoria Junguiana.

ABSTRACT

The present monograph is an attempt to comprehend the diabolical symbolism of *Reign In Blood's* cover art, a record which is a keystone in Slayer's discography, an American thrash metal band. Using Analytical Psychology as theoretical framework we try to understand the possible influence of the shadow and *anima* archetypes, which are linked to the Devil, and the life experiences of headbangers, the heavy metal fan subculture. To achieve this goal, the first step taken is the investigation of the Devil's role in Judeo-Christian monotheism. Next, the symbolic association of Satan with the goat, fruit of the vilification of pagan gods, is explored. The connection with notorious Nazi personalities, as Adolf Hitler and Joseph Mengele, and the salute gesture of the cover's central figure plus the album's lyrical content will also be examined. Finally, we briefly examine the symbolism of blood and we also make a comparison of *Reign of Blood's* cover art and the hellish landscapes painted by Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel.

Keywords: Christianity; Design; Jungian Theory; Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>Reign in Blood</i>	09
Figura 2 – Estátua de Pã pertencente ao Museu Nazionale (Nápoles)	26
Figura 3 – Baphomet de Éliphas Lévi	28
Figura 4 – Joseph Mengele no seu período Auschwitz	34
Figura 5 – <i>O Inferno</i> (c. 1482) de Bosch	37
Figura 6 – <i>O Inferno</i> (c. 1490) de Bosch	38
Figura 7 – <i>A Queda dos Anjos Rebeldes</i> (1562) de Bruegel	39
Figura 8 – <i>Dulle Griet</i> (c. 1562) de Bruegel	40

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS	10
2.1 PRINCIPAIS CONCEITOS DA PSICOLOGIA ANALÍTICA	10
2.1.1 Ego e consciente	10
2.1.2 Inconsciente pessoal e coletivo	10
2.1.3 Persona, sombra, <i>anima</i> e <i>animus</i>	11
2.1.4 O processo de individuação	14
2.2 HEAVY METAL: DA MÚSICA À IRMANDADE	14
2.2.1 O conceito de tribo urbana segundo Michel Maffesoli	14
2.2.2 A gênese do <i>heavy metal</i>	16
2.3.3 Headbangers	18
3 ANÁLISE DE DADOS	20
3.1 O ADVERSÁRIO	22
3.2 O BODE COMO EMBLEMA DO MALIGNO	25
3.3 SIEG HAIL, SATAN!	32
3.4 REINAR EM SANGUE	35
3.5 OS INFERNOS DE CARROLL, BRUEGEL E BOSCH	36
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	45

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho visa investigar a conexão simbólica, por intermédio da Psicologia Analítica, entre a representação do Diabo na capa do disco *Reign In Blood*, da banda norte-americana Slayer, e o universo psíquico da tribo urbana *headbanger* (alcunha dos fãs de *heavy metal*). E por que escolher este disco, especificamente, para tratar de um tema tão vasto? De acordo com Bennet (2009) o *Reign in Blood* não só é visto como o ponto alto da carreira do Slayer como é também considerado o pico artístico do *thrash metal*. Uma prova de seu legado foi o fato do Slayer ter feito uma releitura de *Reign in Blood* em DVD (sob o título *Still Reigning*) executando as músicas do disco ao vivo, na íntegra. Assim, o *Reign in Blood* parece ter tido muito que dizer aos *headbangers* de 1986, quando o original foi lançado, quanto o tem aos da atualidade.

A discussão aberta sobre o Diabo é evitada pelo senso comum, porém, ele está presente de forma singular no universo *heavy metal*: a sua imagem está estampada em capas de discos; é citado em letras de música; vendido através de *merchandising*, etc. Abordar este tema, priorizando a sua expressão simbólica, pode nos levar uma compreensão mais profunda de extratos psíquicos pouco explorados da vivência humana, pessoal ou coletiva. Pretende-se aqui trazer à tona a gama de significados do símbolo e a sua possível influência na vivência para os *headbangers*.

O método escolhido neste trabalho foi o de análise qualitativa de imagem. Segundo Barros (2007), neste tipo de pesquisa não há interferência do pesquisador, ou seja, ele apenas descreve a natureza do objeto da pesquisa: suas características, causa e conexões com outros fenômenos. A análise da capa do disco, portanto, a semiótica de uma imagem parada, irá prover ao analista “um conjunto de instrumentais para uma abordagem sistemática dos sistemas de signos, a fim de descobrir como eles produzem sentido” (BAUER; GASKELL, 2002, p. 319).

Os elementos retirados da capa do disco serão analisados de acordo com os pressupostos da Psicologia Analítica, no qual “o processo de análise pode ser descrito como uma dissecação seguida por uma articulação, ou reconstrução da imagem semanticizada” (BAUER; GASKELL, 2002, p. 325), abordado a partir da análise

2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1 PRINCIPAIS CONCEITOS DA PSICOLOGIA ANALÍTICA

2.1.1 Ego e consciente

Para introduzir o leitor aos conceitos principais da Psicologia Analítica, é preciso iniciar com a divisão estrutural da psique formulada por Jung (2005) entre consciência e inconsciente. De acordo com Silveira (2003, p. 63), a Psicologia Analítica pressupõe que “na área do consciente desenrolam-se as relações entre conteúdos psíquicos e o ego, que é o centro do consciente”, no qual o ego tem a função de se relacionar e “filtrar” os conteúdos que surgem do inconsciente. De forma simplificada, o consciente pode ser definido como o estado de vigília. Entretanto, sem haver alguma definição mais aprofundada do significado relevante da posição do ego, esta se torna simplória em excesso para explicar o funcionamento completo do consciente. Portanto, “Jung define o ego como um complexo de elementos numerosos, formando, porém, unidade bastante coesa para transmitir impressão de continuidade e de identidade consigo mesma” (SILVEIRA, 2003, p. 63).

2.1.2 Inconsciente pessoal e coletivo

Jung (2005) faz outra divisória no inconsciente, separando-o em duas camadas: pessoal e coletiva. O inconsciente pessoal é constituído por impressões que permearam a experiência sensorial do indivíduo, mas não possuiu energia psíquica o suficiente para permanecer no consciente. Nas palavras do próprio Jung (2000):

O inconsciente pessoal se compõe, primariamente, daqueles conteúdos que se tornaram inconscientes, seja porque perderam sua intensidade e, por isto caíram no esquecimento, seja porque a consciência se retirou deles (é a chamada repressão) e, depois, daqueles conteúdos, alguns dos quais percepções sensoriais do consciente que nunca atingiram a consciência, por

causa de sua fraquíssima intensidade, embora tenham penetrado na consciência de algum modo (JUNG, 2000, p. 45).

O inconsciente coletivo vive nas profundezas da psique, muito abaixo da camada individual do inconsciente. Nele são encontradas as imagens mais primitivas do psiquismo, os arquétipos, comuns a todos os homens (JUNG, 2000). Como explica Silveira (2003, p. 68), Jung incansavelmente repetiu que “os arquétipos são possibilidades herdadas para representar imagens análogas ou similares, são formas instintivas de imaginar”.

Os símbolos, na ótica Junguiana, são a linguagem complexa utilizada pelo inconsciente pessoal para expressar os arquétipos, conteúdos que permeiam o inconsciente coletivo. Os arquétipos são de mensuração impossível fogem, portanto, à possibilidade de sua simbologia ser completamente compreendida. Desta forma, “o símbolo é uma forma extremamente complexa. Nela se reúnem opostos numa síntese que vai além das capacidades de compreensão disponíveis no presente e que ainda não pode ser formulada dentro de conceitos” (SILVEIRA, 2003, p. 71). Um símbolo pode ter inúmeras interpretações caso seja analisado a fundo, a exemplo da cruz e da mandala. O próprio Jung (1986) reconhecia a sua perplexidade diante dos arquétipos:

Devo reconhecer minha ignorância. Mas na medida em que os arquétipos se revelam eficazes, são para mim efetivos, se bem que eu não saiba em que consistam realmente. É verdade que isso é válido não só em relação a eles, mas à natureza mesma da psique (JUNG, 1986, p. 135).

Os símbolos têm qualidades dinâmicas, nebulosas e até preditivas:

Os símbolos têm vida. Atuam. Alcançam dimensões que o conhecimento racional não pode atingir. Transmitem intuições altamente estimulantes, prenunciadoras de fenômenos ainda desconhecidos. Mas desde que seu conteúdo misterioso venha a ser apreendido pelo pensamento lógico, esvaziam-se e morrem (SILVEIRA, 2003, p. 72).

2.1.3 Persona, sombra, *anima* e *animus*

Persona e sombra são instâncias psíquicas opostas que se complementam. A *persona* está alojada na consciência do homem, adequando os seus comportamentos aos padrões aceitáveis para conviver socialmente. A sombra é a contrapartida da

persona, absorvendo aspectos da personalidade que não estejam de acordo com o ideal do ego ou, em outras palavras, relegados ao inconsciente. Ocaña (2008) diz:

A *persona* lança fora de seu campo de consciência todos os elementos – emoções, traços de caráter, talentos e atitudes – julgados inaceitáveis para as pessoas significativas do seu meio. Esse mecanismo produz no inconsciente uma contrapartida de si mesmo a que Jung chamou ‘sombra’ (OCAÑA, 2008, p. 4-5).

Ocaña (2008) esclarece acima a relação que o pensamento Junguiano faz entre a *persona* e sombra. Elas expressam as funções opostas que ambas exercem na psique. Entretanto, é preciso esclarecer que a *persona* não é algo necessariamente positivo enquanto que a sombra é o lado obscuro e que deve ser de fato renegado ao inconsciente esquecido, para jamais ser lembrado, entretanto é muito importante para o processo de individuação, a busca pela totalidade. Com a palavra novamente, Ocaña (2008):

Para Jung, a sombra é um tesouro escondido no nosso campo, uma fonte potencial de riqueza que não está ao nosso alcance porque a mantemos enterrada. Aquilo que não queremos ser contém precisamente aquilo que nos faz completos (OCAÑA, 2008, p. 5).

Portanto, a sombra não guarda apenas os aspectos negativos e maléficos da totalidade da psique do homem, mas também “traços positivos: qualidades que não se desenvolveram devido a condições externas desfavoráveis [...]”, condições estas que exigem do sujeito energia psíquica para ultrapassar convenções estabelecidas pelo contexto social com as quais ele quer se identificar (SILVEIRA, 2003, p. 81).

A sombra pode se manifestar de inúmeras formas na psique do sujeito. Uma delas é durante o sonho. Nele a sombra revela o lado da personalidade que o incomoda, o qual não se recusa a enxergar. É desta maneira que “nos sonhos e nos mitos [...], portanto a sombra aparece como pessoa do mesmo sexo que o sonhador” (JUNG, 2004, p. 169).

Por outro lado, na identificação plena com a *persona*, o sujeito se afasta da sua totalidade e se torna apenas a sua função e representação social. Ou seja:

O indivíduo funde-se então com seus cargos e títulos, ficando reduzido a uma impermeável casca de revestimento. Por dentro não passa de lamentáveis farrapos, que facilmente serão estraçalhados se soprarem lufadas fortes vindas do inconsciente (SILVEIRA, 2003, p. 80).

Jung (2004) ainda nos elucida sobre o processo de sombra coletiva no qual o homem que, só, pode estar bem e desempenhando sua vida psíquica de maneira tranquila “mas assim que se encontra com ‘os outros’, comporta-se de maneira primitiva e maldosa e começa a ter o medo de o considerarem tolo se não fizer o mesmo” (JUNG, 2004, p.169). Assumindo assim a sombra que não lhe pertence, desencadeando uma série de congregações nocivas citadas por Jung e colaboradores (1977) em *O homem e seus símbolos*: o Ku Klux Klan, o fascismo, o nazismo e a inquisição católica, entre outras.

Pode-se dizer que a perspectiva teórica e terapêutica da Psicologia Analítica visa aproximar o sujeito de sua totalidade. O método Junguiano procura compreender os fenômenos coletivos do homem e seus significados, sem limitá-los a enquadramentos reducionistas. O seu amplo entendimento da subjetividade humana, tendo por base a importância que a psicologia Junguiana confere ao papel dinâmico dos símbolos no psiquismo vivo, permite compreender o simbolismo do Diabo na capa de *Reign in Blood*, tanto na sua vivência psíquica individual quanto na de um processo inconsciente coletivo.

Sobre *anima* e *animus*: no inconsciente coletivo estão presentes as polaridades “masculinas” e femininas”, inerentes a todo ser humano, independente do gênero. No caso do homem, a sua “mulher interna” é o *anima* e o “homem interno” da mulher é o *animus* (JUNG, 2000). Logo, “há uma imagem coletiva da mulher no inconsciente do homem, com o auxílio da qual ele pode compreender a natureza da mulher” (OCAÑA, 2008, p. 77), o que ocorre com a mulher de forma oposta. As imagens coletivas do masculino e do feminino possuem suas respectivas particularidades e se relacionam de forma complementar. Desta forma, a *anima* está ligada à vida como um fenômeno natural espontâneo, os instintos, a intuição, a vida da Terra, da emotividade, que nós dirigimos as coisas e as pessoas (WHITMONT, 2006). Por outro lado, o *animus* (SILVEIRA, 2003) é representado em sonhos e mitos em formas de animais selvagens, demônios, príncipes, criminosos, heróis, feiticeiros etc. Essas representações de *anima*

e *animus* fazem parte do indivíduo e é necessário que ele a integre de uma forma positiva para que conheça o seu oposto e com ele consiga se relacionar de uma forma saudável.

2.1.4 O processo de individuação

O inconsciente mostra o caminho, através de símbolos, para que o sujeito se aproxime do arquétipo da totalidade: o si-mesmo, ou *self*. Esse processo de evolução psíquica é chamado de individuação. Nessa pela completude individual o indivíduo deve confrontar-se com o seu inconsciente. Deve-se levar em conta o que Silveira (2003, p. 78) diz sobre o processo de individuação: “Aquele que busca individuar-se não tem a mínima pretensão a tornar-se perfeito. Ele visa completar-se, o que é muito diferente”. Ainda segundo Silveira (2003),

Aqueles que não se diferenciam permanecem obscuramente envolvidos numa trama de projeções, confundem-se, fusionam-se com outros e desse modo são levados a agir em desacordo consigo mesmo, com o plano inato do próprio ser. (SILVEIRA, 2003, p. 89).

Individuar-se, então, não é uma simples questão de escolha. Dar-se conta de si mesmo, aceitar-se é um processo longo e árduo. Silveira (2003) resume o propósito da individuação:

O homem torna-se ele mesmo, um ser completo, composto por consciente e inconsciente, incluindo aspectos claros e escuros, masculinos e femininos, ordenados segundo o plano de base que lhe for peculiar (SILVEIRA, 2003, p. 88).

2.2 HEAVY METAL: DA MÚSICA À IRMANDADE

2.2.1 O conceito de tribo urbana segundo Michel Maffesoli

De acordo com Frehse (2006), o termo “tribo urbana” começou a ser usado pelo sociólogo francês Michel Maffesoli nos seus artigos a partir de 1985. Em 1988, Maffesoli

publica o livro *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*¹. Maffesoli (1995, 1998) tentou na sua obra dar conta de um novo tipo de sociabilidade surgida na pós-modernidade, “micro-grupos” resistentes à massificação social e ao racionalismo capitalista, que rejeitam a expressão das emoções em nome de uma formalidade burguesa. Uma das marcas que acompanham esses “neotribalistas” é a sua ênfase num sentimento de pertencimento, regrado por códigos de conduta que reforçam a coesão interna desses grupos.

Ainda segundo Maffesoli (1995, 1998), as formas de protesto empregadas pelas tribos urbanas são “subterrâneas”. Dessa forma, evitam o confronto direto com o *status quo* pelas tradicionais greves, piquetes e comícios do proletariado. O canal de expressão das insatisfações contraculturais desses grupos tende a ser a música popular.

O livro *Tribos urbanas: produção artística e identidades*, coordenado por José Machado Pais e Leila Maria da Silva Blass, traz análises pertinentes de cientistas sociais portugueses e brasileiros sobre algumas dessas “tribos” metropolitanas. Pais (2004), na introdução, cita algumas: skatistas, punks, freqüentadores de *raves* e fãs de *heavy metal*. Num dos capítulos do livro, Lindolfo Filho (2004) foca no movimento *hip-hop* da periferia de São Paulo, por onde jovens afro-brasileiros resgatam a sua auto-estima grafitando, cantando rap, dançando *break* ou sendo DJs. Em outro, Costa (2004) fala sobre os conflitos religiosos dos “Carecas de Cristo”, divididos entre ser um *skinhead* – jovens conhecidos por seu comportamento violento e sua ideologia ultranacionalista (às vezes racista) – e aderir ao vestuário tradicional e aos comportamentos mais pacíficos das igrejas evangélicas.

Alguns autores, no entanto, têm apontado problemas em relação à nomenclatura “tribo urbana”. Magnani (1992) critica os usos e abusos do termo, a começar pelo empréstimo de “tribo” da etnologia e as implicações de seu uso como metáfora – agregações de indivíduos selvagens, primitivos, com um forte senso de comunidade. Depois, aponta a cobertura midiática sensacionalista do termo, atrelado a adolescentes

¹ Lançado no Brasil pela editora Forense Universitária com o título de “O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa” (MAFFESOLI, 1998).

de comportamento anti-social, que praticam vandalismo e consomem drogas, entre outros delitos.

2.2.2 A gênese do *heavy metal*

O gênero musical atualmente conhecido como *heavy metal* não tem uma data específica para o seu surgimento “oficial”. Sabe-se, porém, que no final da década de 1960 foi que se constituíram as bases que hoje identificam a música. Musicalmente o *heavy metal* herdou as práticas sonoras do *blues*, do *rock ‘n’ roll* e do psicodelismo, adicionando a elas volume altíssimo e distorção², focadas principalmente na guitarra elétrica. Janotti Júnior (2004) enfatiza que a performance de um guitarrista do gênero musical necessita de técnicas e equipamentos específicos para a criação de sua sonoridade, tais como pedais de efeito e amplificadores. Isso evidencia a importância que esses aparatos eletrônicos têm para a execução de uma música do gênero.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração sobre a música é o seu local de origem. Muitos fãs e críticos acreditam que a Inglaterra é o berço do *heavy metal*, e foram seus jovens brancos da classe trabalhadora, afetados diretamente por realidades adversas como o desemprego (ocorrência da pré-crise do petróleo de 1973) e preconceitos sociais, o seu público inicial. Este ambiente influencia a nomenclatura dada ao gênero musical, que Janotti Júnior. (2004, p. 20) traduz como “metal pesado”, uma expressão que congrega significações de “armamento pesado”, de pessoas com grande habilidade física/mental e de componentes químicos tóxicos.

O posto de criador desse gênero musical é uma “honra” reivindicada por bandas e músicos como Black Sabbath e Alice Cooper, foco também de longas discussões tanto por críticos especializados como por fãs. Em 2005, o antropólogo canadense Sam Dunn, juntamente com o cineasta Scot McFadyen, lançou um documentário (*Metal: A Headbangers Journey*) no qual ele entrevista ídolos, críticos e fãs do gênero, evidenciando esta discussão acerca das origens do *heavy metal* e quais foram os seus pioneiros. Como as definições variam em relação à banda fundadora “oficial”, deve-se

² Efeito de áudio onde se insere, propositadamente, um ruído no sinal sonoro (DOURADO, 2004, p. 110). Esse efeito acústico é normalmente considerado uma interferência indesejável e desagradável (Ibid., p. 287).

colocar em evidência as bandas britânicas Led Zeppelin, Deep Purple e Black Sabbath. Das três, a última é a que mais leva a fama entre críticos e fãs, e isso fica evidente no documentário supracitado.

Os anos 1980 foram, indubitavelmente, os “anos dourados” do *heavy metal*. Surgiram inúmeras bandas pelo mundo, turnês que fizeram história, lojas de disco especializadas e *fanzines*³. Havia à época, no entanto, diferenças significativas entre a produção musical da Europa e dos EUA. Bandas do *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM), como o Iron Maiden, valorizavam temáticas sombrias baseadas em fatos históricos, filmes de terror e os contos de Edgard Allan Poe (1809-1849). Os americanos, a exemplo de Van Halen, valorizavam o estrelato, o dinheiro, a fama e as mulheres. Isso pode ilustrar como o cotidiano dos adolescentes da Europa era menos “ensolarado” em comparação ao dos EUA, embalados como estavam pela face dionisíaca do “sonho americano” da era Reagan (JANOTTI JÚNIOR, 2004).

Essa diferenciação reitera a ideia do *heavy metal* genuíno existir à parte do mundo *pop*, e às vezes em direta oposição ao *mainstream*⁴. Consoante a essa ideia, a identificação do metal com o obscuro e o proibido se torna ainda mais perceptível no espaço *underground*⁵, que semanticamente já traz a ideia de um lugar escuro e melancólico, um purgatório mais próximo do inferno do que do céu. Embora esse espaço possa parecer um ambiente negativo, os não-*headbangers* para os fãs de metal é algo próximo de uma zona sagrada de onde subvertem o seu cotidiano (CAMPOY, 2010).

A maioria das bandas de *heavy metal*, por serem fiéis à estética *underground*, ficou de fora do jogo das grandes gravadoras. Isso forçou esses grupos a montarem um esquema de produção alternativa, divulgando o seu material em *fanzines* e lançando discos em selos independentes. É nesse contexto que surge na Califórnia (EUA) uma nova maneira de fazer *heavy metal*: o *thrash metal*. O *thrash* era pesado e sombrio como o metal “tradicional”, com a diferença que ele injetava no seu caldeirão musical elementos do *hardcore*, uma forma mais agressiva, veloz e politizada do punk

³ Revistas produzidas por fãs de maneira independente (CAMPOY, 2010, p. 28).

⁴ Traduzida literalmente como “corrente principal”, é tida como a vertente predominante de um gênero da música popular em uma época determinada (DOURADO, 2004, p. 192).

⁵ Grupos urbanos agregados em torno de um estilo musical (CAMPOY, 2010, p. 27).

rock. A título de exemplo, as letras de bandas como Metallica, Testament, Slayer e Nuclear Assault faziam referência a guerras nucleares, aos horrores ocultos do cotidiano e críticas a religiões organizadas (JANOTTI JÚNIOR, 2004).

É óbvio que essa preferência do *heavy metal* por assuntos sombrios trouxe incompreensão e preconceito por parte da “maioria silenciosa”. Grandes artistas do gênero como o Judas Priest e Ozzy Osbourne já foram processados por supostamente “poluírem as mentes dos jovens”. As acusações iam de incitar os *headbangers* ao crime e até ao suicídio (METAL, c2007).

Dada as condenações constantes que os grupos políticos conservadores fazem ao *heavy metal*, os discos, as apresentações e *merchandizing* de certos grupos foram censurados ou até proibidos de serem veiculados em certos países. Isso é um sintoma da “cruzada” feita contra os fãs e os músicos do estilo. Os zelotes dessa cruzada marginalizam aqueles que pertencem ao cenário *underground*, transformando-os em elementos que merecem a eterna desconfiança dos “cidadãos de bem” (METAL, c2007).

Por outro lado, sem a religião organizada - em especial, o cristianismo - o *heavy metal* não existiria. A porção escatológica do cristianismo é uma constante nas temáticas do metal em todos os subgêneros. O *heavy metal* sempre traduziu em letras as dúvidas e os medos que assaltam as pessoas de fé nos seus momentos mais obscuros, assim como teceu críticas sarcásticas aos dogmas religiosos e trouxe, nas suas produções artísticas, imagens ligadas à morte e ao diabólico. Embora esse tom herege possa ser visto como algo negativo, para a grande maioria esse imaginário une-os aos *headbangers*, pois permite uma exacerbação coletiva do lado sombrio de sua personalidade (METAL, c2007).

2.3.3 Headbangers

No início da década, o sociólogo Leonardo Carbonieri Campoy fez um estudo etnográfico sobre o *heavy metal* brasileiro, publicado com o título de *Trevas sobre a luz: o underground extremo no Brasil*. Fazer uma antropologia urbana sobre o tema é desafiador: além da estética do metal extremo ser repulsiva para o senso comum, os

praticantes do gênero posicionam-se ardentemente contra o mundo do *mainstream*, visto como inautêntico e corrompido. Mesmo com tais dificuldades, Campoy (2010) percorreu diversas cidades Brasil afora – Belo Horizonte, Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo e Fortaleza, entre outras – para descrever as particularidades da organização social do *underground* brasileiro. Procurou compreender como os produtos culturais produzidos pelo *underground* (*zines* e CDs, p. ex.), além dos contatos travados entre os praticantes em espaços como bares, lojas especializadas e shows definem o estilo de vida a ser seguido pelos *headbangers*. Essa obra será tomada como referência para tecer algumas considerações sucintas a respeito da “ideologia e atitude” *headbanger* inseridas numa realidade econômica brasileira.

Duas características do metal extremo – do qual o *thrash metal* pertence, como subgênero – mencionadas por Campoy (2010) complementam algumas considerações sobre a “função emocional” do *heavy metal* para os seus fãs, elaboradas em sessões posteriores a este trabalho. Uma delas é a circulação restrita dos produtos comerciais do *underground*. A razão disso é que os seus artefatos têm o objetivo de estimular uma conexão pessoal entre os praticantes do *underground* e não a “fama e lucro” visado pelo *mainstream*. A outra é a liberação de adrenalina provocada pela escuta do dito “som pesado”. Nesse sentido, o metal extremo serve como uma válvula de escape, a vivência de um êxtase (de modo particular ou grupal) que não é corrompido pela ganância, intolerância e ignorância das forças destrutivas “do mundo lá fora”.

3 ANÁLISE DE DADOS

O *Reign in Blood* foi lançado em outubro de 1986 pela gravadora Def Jam, propriedade do mega-produtor Rick Rubin⁶. Inicialmente, houve impedimentos em comercializar o álbum nos Estados Unidos devido ao conteúdo controverso de “Angel of Death”, cuja letra abordava os experimentos desumanos de Josef Mengele em Auschwitz, campo de concentração polonês. A CBS, distribuidora norte-americana da Def Jam, se recusou em editar o álbum por ser um assunto sensível para os executivos da empresa. (Entre esses executivos estava Al Teller, ex-presidente da Columbia Records, cujos pais morreram no Holocausto). A Geffen Records, no intuito de consolidar uma parceria lucrativa com a Def Jam, concordou em botar o disco no mercado nos EUA (FERRIS, 2008). Seis anos após seu lançamento *Reign In Blood* alcançaria o status de disco de ouro (SEARCHABLE DATABASE, 2009), o equivalente a vender mais de 500 mil cópias do álbum no país (HISTORY, 2009).

O *Reign in Blood* não foi só um marco na discografia do Slayer, mas também na história do metal. É o primeiro de uma trinca de álbuns “clássicos” do Slayer, seguido de *South of Heaven* (1988) e *Seasons In the Abyss* (1990). Prova da contínua relevância do disco foi o lançamento do DVD *Reign in Blood: Still Reigning*, onde o Slayer tocou o *Reign in Blood* inteiro ao vivo junto com o baterista original, Dave Lombardo (BENNETT, 2009).

A arte da capa foi feita pelo ilustrador Larry W. Carroll, cujo trabalho já tinha aparecido nas páginas do *New York Times* e *Village Voice*. Carroll se reuniu com Rubin na primavera de 1986, e a única instrução que lhe foi dada era a de que o Slayer queria uma cabeça de bode inclusa na arte. Uma curiosidade: apesar do elevado status que *Reign in Blood* detém na história da arte gráfica do rock ‘n’ roll, os integrantes do Slayer não teriam, inicialmente, gostado da capa criada por Carroll (FERRIS, 2008).

⁶ Algumas produções de Rick Rubin: *Licensed to Ill* (1986) do Beastie Boys, *Blood Sugar Sex Magik* (1991) e *Californication* (1999) do Red Hot Chili Peppers, *Toxicity* (2001) do System of a Down e *Fijación Oral, Volume 1* (2004) da cantora colombiana Shakira (BROWN, 2009).

A arte criada por Carroll é no mínimo provocadora. Ela apresenta um ambiente lúgubre, denso em detalhes. Cadáveres empalados, perfurados por lanças e cabeças decepadas se espriam pela cavernosa parede, expostos de forma cruel. Uma figura se destaca ao centro, sentada sobre uma liteira. A acomodação da liteira sugere um trono, e esse lugar é ocupado por uma criatura bestial, um homem com cabeça de bode. O braço se ergue num gesto semelhante às saudações dos líderes fascistas do século XX. À frente da liteira estão uma dupla de personagens curiosos, os dois de pênis ereto. À esquerda, um anjo caído, com uma asa negra e a outra branca; à sua direita está um homem de aparência idosa e mitra papal. Na retaguarda, encontra-se uma terceira figura, um típico demônio, de língua serpentina e chifres, observando a fileira infindável de cabeças, flutua logo ao lado. Esse trio de “servos do bode” caminham sob de um lago de sangue. A capa certamente faz jus ao título do disco - “reinar em sangue” na sua tradução literal.

Segundo o baixista e vocalista do grupo, Tom Araya, o disco trata sobre uma história de horror de como o Mal, Satã, planeja dominar o mundo espalhando o sangue de seus inimigos e traidores, deixando-os empalados pelas estalactites de sua caverna para que o sangue de seus corpos goteje e lhe dê forma e poder. Desse modo, Satã retornará para reinar em sangue (HEAVY METAL, c1989).

Este disco é tido para os fãs de metal como uma das obras-primas do gênero e, mesmo com os seus temas sombrios e controversos, ele possui fãs no mundo islâmico e israelense. Os fãs ouvem o disco e não interpretam a música “Angel of Death” como um panfletarismo nazista, embora alguns digam que a música seja perturbadora, já que trata do tema do holocausto e um de suas figuras mais infames, o já mencionado Josef Mengele (GLOBAL METAL, 2010).

Ampliando os significados de todas as temáticas, aliadas à figura central da imagem, pode-se ver que os temas do disco tratam de grandes párias das sociedades ao redor do mundo: os opositores. Aqueles que vivem no submundo, cercado a sociedade vigente, muitas vezes surgindo sem prévia autorização ou quando menos se espera, mas sem o direito de pertencer a ela e sempre que possível retornando ao seu estado obscuro. Já que a sombra é o arquétipo do inimigo e o confronto com o inimigo são fatores arquetípicos, projeções da nossa própria divisão interior que não podem ser

destituídos dos desejos individuais (WHITMONT, 2006), pode-se inferir que aspectos da sombra podem transitar entre os conteúdos conscientes, ou aspectos da *persona* desses indivíduos.

3.1 O ADVERSÁRIO

O Diabo⁷ é o antagonista primordial nas religiões monoteístas de origem semita, bases espirituais da cultura ocidental moderna. Personagem fundamental nos embates entre as trevas e os poderes celestiais, o Diabo é conhecido por vários nomes, entre eles Satã⁸, Lúcifer⁹ e Anticristo¹⁰. Ao longo da história, o Diabo foi associado a divindades de outras religiões, a exemplo dos traiçoeiros Seth e Lóki, do panteão egípcio e nórdico, respectivamente. O Diabo é na cultura judaico-cristã a personificação do mal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995).

Ao fazer um levantamento sobre o Diabo, tão presente no universo ocidental, o ponto de partida desse é, de maneira óbvia, a Bíblia. Satanás é o opositor de Javé e do povo de Israel, e vê-se indício disso em Zacarias (3:1) onde, como anjo, se opõe a Josué na corte divina. Em Crônicas (21:1), “O Satã se dispôs contra Israel e incitou David a numerar o povo”. Pode-se ver a partir desses trechos como o Diabo é uma figura que incita discórdia. No Novo Testamento o Diabo já aparece mais próximo do imaginário comum ocidental: ele é o espírito do mal engajado numa disputa cósmica contra o Bem, algo que pode ser visualizado nos evangelhos de Mateus e Lucas quando descreveram o ministério de Jesus (HIGGINBOTHAM; HIGGINBOTHAM, 2003).

Embora o Velho Testamento, tanto em Jó (1:6) quanto em Zacarias (3:1), sugira que ele é um dos anjos de Deus, no Novo Testamento Lucas (10:18) diz que “Satanás

⁷ Em grego *diabolos*, que significa “acusador” ou “difamador”. O termo apareceu originalmente nos Evangelhos de Lucas e Mateus e foi traduzido para latim como *diabolus* (LINK, 1998, p. 24).

⁸ Do hebraico *satan* (“adversário”). Nas traduções do Velho Testamento foi substituído por *diabolos* (Ibid., p. 25).

⁹ “O que leva a luz”. Ao examinar as Escrituras, Lúcifer não consta como sinônimo do Diabo, e sim como outro nome para o planeta Vênus, a estrela da manhã (Ibid., p. 28).

¹⁰ Imitação de Satanás de Cristo, Deus encarnado (JUNG, 2001, p. 54-55). É no Apocalipse de João que aparece a advertência sobre o ensino das doutrinas erradas do Anticristo pelos falsos profetas (Ibid., 77).

caiu do céu como um raio” após uma derrota sofrida para Deus e ele estaria em rebelião contra Deus mesmo desde antes da criação da Terra. Como diz o Evangelho de I João (3:1): “Quem comete o pecado é do diabo; porque o diabo peca desde o princípio. Para isto o Filho de Deus se manifestou: para desfazer as obras do diabo”. Esta afirmação sobre o início das atividades do *Diabo* pode ser facilmente entendida como uma citação ao capítulo 3 de Gênesis, primeiro livro da Bíblia, que narra a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden, na qual uma serpente teria enganado Eva, levando-a a cometer o pecado de comer o fruto proibido. Porém, é apenas no final do Novo Testamento, em Apocalipse (12:9), que isso fica evidente: “... e foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele”.

Por outro lado, a figura do Diabo possui uma identidade mitológica pluralista, sugerida pelos diferentes nomes designados ao Anjo Caído e suas façanhas. As últimas possuem significados similares a visão dualista judaico-cristã, no sentido de ser uma divindade puramente maligna e opositora ao bem. Um análogo é a divindade egípcia de Seth, que detém o domínio dos terrenos áridos do deserto, inimigo da vida e de “fazer coisas vermelhas” que significa fazer o mal, agindo em oposição a Osíris, que lhe atribuíam à vida e “fazer as coisas verdes”, ou seja, o bem, (HOFMANN, 1999, p. 79). Enquanto Levítico (16:10) narra sobre uma figura análoga na Bíblia, o rito de enviar um bode ao deserto para Azazel, demônio que governa as terras malditas onde Deus não exerce sua ação fecundante (HOFMANN, 1999, p. 135). Nota-se, nesse momento, que “fazer as coisas verdes” de Osíris poderia ser facilmente interpretado como a ação fecundante de Deus, enquanto que Seth e Azazel reinam no mesmo lugar, o infecundo deserto. Vêm-se facetas do Diabo em diversas divindades trapaceiras, como o já citado Lóki, além do deus grego Hermes e o índio americano Coiote (HIGGIBONTHAM; HIGGINBOTHAM, 2003).

Outra característica do Diabo e as divindades do mal de outras religiões é a sua associação direta às trevas e ao negro. No budismo, p. ex., o puro, o belo, o nobre é a cor branca, oposta ao corrompido, feio e comum, da cor negra (LURKER, 1997). Pode-se enxergar isso no terceiro ato de Deus depois de criar o Céu e a Terra. Em Gênesis

(1:2) Deus separou a luz das trevas e viu que “a luz é boa”, o que implica que a escuridão é má.

Outro ponto de vista surge, porém, com o tarô:

O Diabo sempre foi mal compreendido. Esotericamente ele representa um potencial existente na própria divindade. Por uma questão de lógica, se Deus é onipresente, o Diabo tem que ser parte de sua criação (URBAN, 1997, p. 71).

Tal afirmação permite pensar em Deus e o Diabo como sendo duas faces da mesma divindade, figuras de natureza opostas que completam a totalidade divina. Na carta do tarô a imagem do Diabo “segura uma tocha na mão esquerda, símbolo do fogo divino da consciência que ele entrega aos homens” (URBAN, 1997, p. 71). Foi o fogo que libertou o homem de sua condição de animal:

Nas palavras de [Joseph] Campbell, Prometeus enganou Zeus tirando seu tesouro de fogo, tornou-se o portador desse tesouro para a humanidade e libertou uma energia nova e vital no Universo (HIGGIBONTHAM; HIGGIBONTHAM, 2003, p.127).

Na história do Jardim do Éden, o Diabo incita Adão e Eva a comerem do Fruto Proibido e assim tomam consciência de que estão nus. Javé comenta sobre esse dom com outra divindade não-identificada: “Veja! O homem tornou-se como um de nós, conhecendo o que é bom e o que é mau” (Gênesis 3:22). Tanto Prometeu quanto o Diabo foram punidos severamente por presentear a humanidade com algo divino. Sendo este um ponto de vista que implicaria um Diabo com propriedades de herói e mártir (HIGGINBOTHAM; HIGGINBOTHAM, 2003).

Entretanto, o papel que o Diabo exerce não se restringe apenas a uma batalha cósmica contra Deus; também representa tudo aquilo que é oposto à fé judaico-cristã no mundo material, quando “seus inimigos, não mais pessoas, então, mas demônios que devem ser destruídos” (HIGGIBONTHAM; HIGGIBONTHAM, 2003, p. 113). Essa forma de pensamento é a origem de alguns fatos infelizes ao longo da história humana, como a caça às bruxas e o anti-semitismo. Nesse segundo caso, podemos apontar o trecho de João (8:44) onde Jesus denomina os judeus como “filhos do demônio” (HIGGINBOTHAM; HIGGINBOTHAM, 2003, p. 114). O adversário, no entanto, pode agir de maneiras mais sutis. O teólogo Irineu de Lyon (c. 130-202), no primeiro volume

de *Contra heresias*, diz que um herege é um companheiro cristão cujos pontos de vista diferem do consenso, e por isso é um agente de Satã.

O Diabo é, na esfera simbólica, aquele que transgride e se opõe às normas. Ele é o espírito da revolução e do caos, da sexualidade e da noite, o medo desconhecido entre inúmeras coisas as quais lhe são atribuídas. É aquele que instiga os homens a questionarem e se oporem às normas e às regras.

3.2 O BODE COMO EMBLEMA DO MALIGNO

O Jardim do Éden é onde o Diabo aparece pela primeira vez em forma de um animal. Isso se torna recorrente ao longo dos Evangelhos. Em I Pedro (5:8), é dito: “vosso adversário, o demônio, anda ao redor de nós como leão que ruge, buscando quem devorar”. O diabo não toma apenas a forma de animais intimidadores ou sedutores, a exemplo do leão e a serpente, mas também em forma de monstros como o supracitado Dragão e também o Leviatã, nos Salmos (104:26). É notável como as tramas do Diabo são sempre castigadas por Deus nos evangelhos, retratando uma cíclica vitória do Bem contra o Mal, da ordem contra o caos e da luz contra as trevas, (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995).

Uma representação pictórica recorrente do Diabo é a sua fusão antropomórfica com o bode, emblema do que é animalesco no raciocínio dos demonólogos medievais. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 134), “o bode simboliza a pujança genésica, a força vital, a libido, a fecundidade”. Por isso a sua associação pictórica do bode com o Diabo, deus do sexo: sendo um animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, torna-se signo de maldição. O bode é também um animal noturno e lunar, servindo de montaria ou oferenda sacrificial para certos deuses do panteão grego como Dionísio, Afrodite e Pã (fig. 2).

Figura 2 – Estátua de Pã pertencente ao Museu Nazionale (Nápoles)



Fonte: Link, 1998, p. 54.

A associação entre o bode e o Diabo não é apenas uma distorção de seu simbolismo arcaico é, igualmente, uma depreciação existencial do animal. Parte do motivo desse rebaixamento simbólico é a escatologia cristã associar o bode ao mau cheiro. Este fator fisiológico característico conecta-o aos vícios dos homens que cedem à tentação (CHARBONNEAU-LASSAY, 1997).

Há uma conhecida junção figurativa entre o Diabo e o bode: Baphomet (fig. 2), considerada por Link (1998, p. 200) a imagem de “culto satânico” mais influente da História. Segundo Raposo (2003), “Baphomet” surge de uma acusação forjada contra os Templários, que supostamente cultuavam em segredo um ídolo com esse nome. Foi o ocultista francês Éliphas Lévi (1810-1875) que deu imagem ao nome, criando uma fusão dos símbolos de várias tradições religiosas da antiguidade. A imagem do “bode de Mendes” possui tanto aspectos femininos como masculinos, uma representação pictórica bastante comum nas ciências arcanas da fusão dos opostos, simbolizada pelo

hermafrodita (RAPOSO, 2003). Essa é uma consideração importante, pois vai ser explorada a relação entre a *anima*, o emocional e o diabólico.

A constante animalização figurativa do Diabo (dragão, bode, serpente, etc.) sugere um rebaixamento da condição humana. Na visão judaico-cristã, os seres marcados por uma existência pecadora ostentam figuras bestiais e monstruosas. Na conjuntura do animalismo particular à visão judaico-cristã, a ligação do bode ao gênero masculino que cai em desgraça:

Esse triunfo do aspecto nefasto ou noturno do símbolo faz do bode, por fim, uma imagem do macho em perpétua ereção, para o qual, a fim de acalmá-lo, é preciso três vezes oitenta mulheres. É o homem que desonra sua grande barba de patriarca através de copulações antinaturais. É' ele quem desperdiça o precioso gérmen da reprodução, imagem do desgraçado, que se torna digno de comiseração por causa dos vícios que não consegue dominar, do homem repugnant., O bode representa o ser que se deve evitar, tampando o nariz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 134).

Baphomet traz na sua testa um símbolo que o diferencia do Diabo: um pentagrama com a ponta para cima (LÉVI, 1997). Com essa configuração o pentagrama representa o humano de braços e pernas abertas, assim como a sabedoria, amor, justiça, clareza e bondade. Ainda segundo o mesmo autor, o pentagrama na visão cristã significa o Cristo como Alfa e Omega, juntamente com as suas cinco chagas. Caso o pentagrama seja invertido, apontando para baixo ao invés de para cima, a estrela de cinco pontas se transforma no “símbolo do Diabo, do poder da matéria sobre o espírito e do predomínio do caos sobre a ordem” (HOFMANN, 1999). Essa inversão do pentagrama pode ser vista no logotipo do Slayer, localizado no canto esquerdo superior da capa de *Reign in Blood* (BENNETT, 2009).

Figura 3 – Baphomet de Éliphas Lévi



Fonte: Lévi, 1997, p. 220.

Quanto à ilustração da capa, Carroll afirma que a figura central não é nenhum demônio específico. A cabeça de bode, porém, torna inevitável a ligação com o Diabo, assim como a figura com o acessório papal evoca as figuras de Thomas Moore e São Sebastião. Não se tratam, entretanto, de figuras históricas, mas sim de arquetípicos, pois não houve intenção consciente de retratar os originais (FERRIS, 2008).

Há um aspecto interessante da sombra para ser discutido, pois tem uma relação com o diabo na sua função arquetípica:

A sombra é a experiência arquetípica da “outra pessoa” que, em sua estranheza, é sempre suspeita. É o anseio arquetípico do bode expiatório, de alguém para culpar e de atacar a fim de se obter justificativa e absolvição; é a experiência arquetípica do inimigo, a experiência da culpabilidade que se adere à outra pessoa, já que temos a ilusão de compreender a nós mesmos e de já ter lidado adequadamente com os nossos problemas. Em outras palavras, à medida que tenho de ser correto e bom, ele, ela ou eles se tornam os portadores do mal que não consigo reconhecer em mim mesmo (WHITMONT, 2006, p. 146).

Quando o Diabo assume o papel de opositor, ele é arquetipicamente o “Outro” de Deus, pois se o Todo-Poderoso é onipresente, ele também criou o Diabo (URBAN, 1997). Pode-se ilustrar esse aspecto da *sombra* nas atitudes de Javé com relação à Jó no Velho Testamento.

Sua disposição em abandonar Jó à atividade criminosa de Satanás revela que ele duvida de Jó, justamente por sua tendência de projetar sua infidelidade num bode expiatório. Suspeita-se, com efeito, que Ele se prepara para afrouxar os laços matrimoniais com Israel, mas dissimulando a si mesmo tal intenção. A infidelidade que ele pressente, não sabe bem onde, o leva a descobrir o infiel com a ajuda de Satanás, e o descobre na pessoa mais fiel dentre os fiéis que estão submetidos a uma provação dolorosa. Javé nem se quer tem mais certeza de sua própria fidelidade (JUNG, 2001, p. 146).

Assim, se acredita que, naquele período, Javé havia se entregado à sua sombra, ou seja, o Diabo. Porém, esse não parece ser o caso dos *headbangers*, que incorporam antes aspectos que os identificariam mais com o Diabo do que com Deus, provavelmente visto pelos fãs de *heavy metal* como emblema da *persona* e da consciência. Assim, os *headbangers* se valem da sombra para colocar ao avesso o padrão de comportamento social imposto pela cultura judaico-cristã.

Voltemos ao bode como símbolo do masculino e da virilidade, como foi colocado anteriormente por Chevalier e Gheerbrant (1995). É notório que há uma hegemonia masculina entre os apreciadores do *heavy metal*, embora as mulheres também façam parte (METAL, c2007). E qual é o lugar que elas ocupariam dentro dessa tribo urbana? Supondo que o feminino tenha uma participação oculta dentro do *heavy metal*, torna-se interessante especular como se configura a *anima* metálica, pois ela “representa o

arquétipo *Yin*¹¹ no homem, o feminino que há dentro dele” (WHITMONT, 2006, p. 165). Seguindo esse raciocínio, a figura central da capa de *Reign in Blood* se assemelha à Baphomet, embora não possua o aspecto andrógino da imagem original.

Para embasar melhor a analogia entre a figura da capa de *Reign in Blood* e os aspectos do arquétipo da *anima*, eis uma citação de Whitmont (2006):

O arquétipo da *anima* representa os elementos impulsivos à vida como vida, como um fenômeno natural, não premeditado, espontâneo, a vida dos instintos, a vida da carne, a vida da concretude, da Terra, da emotividade, dirigida para as pessoas e as coisas (WHITMONT, 2006, p. 186).

A figura do Diabo na capa de discos de metal, aliada à hegemonia masculina entre os *headbangers*, pode sugerir uma vivência inconsciente destes indivíduos a aspectos ligados ao feminino, pois a sua vivência não se trata de uma experiência racional e sim algo de cunho altamente emocional. Para reforçar essa leitura, deve-se lembrar de que o pensamento cristão ocidental descreve o Diabo como fonte do caos e de tudo a ser temido. Os conteúdos das letras das músicas podem também ser uma manifestação arquetípica da *anima*, pois:

A *anima* consiste nos anseios inconscientes do homem, seus estados de espírito, aspirações emocionais, ansiedades, medos, inflações e depressões, assim como seu potencial de emoção e relacionamento (WHITMONT, 2006, p. 168).

Relacionando a fala de Whitmont (2006) com os conteúdos das letras de *Reign in Blood* – insanidade, *serial killers*, o extermínio em massa e uma visão pessimista do após a morte, segundo Ferris (2008) – pode se inferir sobre as questões que norteiam o inconsciente “grupal” dos *headbangers* ao compartilharem o espaço *underground*, assim como os motivos que levam as pessoas a se firmarem em determinados grupos.

O ser humano sempre formou grupos que possibilitassem vivências de transformação coletiva, frequentemente sob a forma de estados estáticos. A identificação regressiva com estados da consciência inferiores e mais primitivos é sempre ligada um maior sentido de vida, onde o efeito vivificante das identificações regressivas com os ancestrais meio teriomórficos da idade da Pedra (JUNG, 2000, p. 131).

¹¹ Do símbolo chinês Yin Yang (WHITMONT, 2006).

Enquanto a individualidade separada é personificada como um dos elementos ligados ao masculino, a conexão de comunidade e grupo é vivenciada e personificada como entidade feminina (WHITMONT, 2006). Para os *headbangers*, tal experiência, vivenciada no cenário *underground*, é sensação que Jung (2002) descreve como uma grande e maravilhosa unidade. Quando esta experiência se encerra,

Voltando depois a nós mesmos, descobrimos que meu nome civil é este ou aquele, que moro nesta ou naquela rua, no terceiro andar e que aquela história, no fundo, foi muito prazerosa; e esperamos amanhã que ela se repita a fim de que eu possa sentir-me de novo como um povo inteiro, o que é bem melhor do que ser o cidadão x ou y (JUNG, 2000, p. 131).

Faz-se apropriada uma ampliação dos significados da cor negra para fins de contextualização e significação dessa unidade anímica. Segundo Lexikon (1990), a cor negra corresponde ao aspecto do indiferente e do abissal, designando a escuridão, caos primordial e morte, a cor do luto e da dor resignada, cor da noite e da cadeia simbólica da mãe, da fecundidade e mistério. A socióloga Deena Weinstein diz que, na cultura ocidental, a cor preta representa o perigo, a maldade, mas também a liberdade. Invariavelmente são retornadas algumas representações arquetípicas da *anima* discutidas anteriormente, conectando-as com a tribo *headbanger* e a simbologia do Diabo. Porém, de acordo com Weinstein, a liberdade na cultura ocidental é atribuída ao gênero masculino (METAL, c2007).

A questão da liberdade foi tratada diversas vezes nos documentários *Metal: uma jornada pelo mundo Heavy Metal* (METAL, c2007) e *Global Metal: a jornada continua* (GLOBAL METAL, c2010). No primeiro, Kerry King afirma que as músicas do Slayer atacam a religião por ser um tipo de lavagem cerebral aceita nos Estados Unidos, assim como no resto do mundo. Nesta concepção pode-se afirmar que há uma intenção de combater aqueles que negam a liberdade de expressão. Embora esse seja o ponto de vista de um único integrante da banda, pela representatividade que o Slayer possui na cena metal é provável que essa opinião ultrapasse os limites do pessoal e represente um pensamento partilhado pelos *headbangers*.

No *Global Metal*, músicos e fãs em países como Brasil, Índia, Indonésia e China expressam a ideia do *heavy metal* de liberdade a partir de seus contextos históricos e sociais (GLOBAL METAL, 2010). O vocalista da banda de *black metal*, Gorgorot, Gaahl,

quando perguntado sobre as idéias primárias que cercam os conteúdos da música da banda, ele responde: Satã. Quando o seu interlocutor pergunta sobre o que representaria Satã, Gaahl responde: liberdade (METAL, c2007). A réplica de Gaahl endossa a questão do *animus* também presente na figura do Diabo. Quando se volta à figura do bode relacionada ao Diabo, há uma forte relação entre o masculino e feminino, pois “o Diabo é associado à virilidade e, portanto, aos desejos carnis” (CHARBONNEAU-LASSAY, 1997, p. 181) e “o bode simboliza a pujança genésica, a força vital, a libido, a fecundidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 134) poderiam facilmente ser ligadas apenas ao *animus*. Porém, quando, na descrição das representações da *anima* (WHITMONT, 2006), a associação do Diabo e o bode com as trevas, o escuro, o noturno, a fecundidade e a vida da carne, há aspectos que podem transformar a figura do Diabo como andrógina, quando não se pode especificar seu gênero exato. Assim como é a imagem do já citado Baphomet.

Os *headbangers* têm a possibilidade de vivenciar através desse símbolo algo que não se atém ao racional puramente, pois não se trata do conteúdo unicamente religioso, mas sim de uma amplitude de significados que se aproxima da dinâmica do inconsciente dos sujeitos que compartilham essa vivência (JUNG, 2000; SILVEIRA, 2003). O que pode corroborar novamente os aspectos da *anima*, pois se trata da “conexão instintiva com outras pessoas e a comunidade ou grupo que as contém” (WHITMONT, 2006, p. 168). Mas, por fim, o real motivo por trás de uma provável experiência numinosa dos indivíduos que partilham este espaço, envolvidos pela música *heavy metal* e o *underground*, eles se encontram com algo de obscuro em si mesmos que podem partilhar com outros e em seguida continuar dando sentido a suas vidas cotidianas, saindo do subsolo, onde todos são iguais, para a luz, onde todos são diferentes.

3.3 SIEG HAIL, SATAN!

Enquanto é carregado na liteira, o Diabo ergue o seu braço semelhante ao gesto de saudação utilizado pelos dois ditadores mais infames do século XX: Hitler e Mussolini. Ao que parece, a figura no centro da capa está sendo carregada pelos seus

subjugados, em seu trono real, e saúda aqueles que fazem parte de seu reinado ou aqueles que são como ele - líderes.

E qual foi a origem do “Heil” nacional-socialista? O sinal de braços estendidos foi copiado dos fascistas italianos e a sua contraparte verbal (“Heil Hitler”) foi introduzida pelo próprio “Führer” e generalizada como saudação nazista a partir de 1930. Essa saudação pode ter sido inspirada pelo “Heil!” do movimento unitarista alemão, com o qual Hitler teve contato através dos colegas da escola profissional de Linz. Misto de urbanidade e provincianismo, Linz, cidade onde Hitler passou a sua adolescência, era centro de reunião de grupos nacionalistas (FEST, 1991).

A conexão entre Satã e Adolf Hitler não é fortuita. Ao receber a encomenda para fazer a capa de *Reign In Blood*, L. W. Carroll afirmou para Ferris (2008) que tinha como referência apenas a fita cassete que Rick Rubin lhe deu contendo o álbum. E a primeira palavra que se escuta no disco - da infame “Angel of Death” - é um brado: “Auschwitz!”. Escrita pelo guitarrista Jeff Hanneman, a letra foi inspirada pelas biografias de Mengele compradas por ele durante a turnê de *Hell Awaits*, o disco anterior à *Reign In Blood*. O interesse de Hanneman pelo tema, no entanto, tem data pregressa: o pai dele lutou na Segunda Guerra Mundial e tinha uma coleção de artefatos nazistas (BENNETT, 2009).

O mítico Joseph Mengele (fig. 4) nasceu numa abastada família católica da Bavária. Filho mais velho de Karl e Walburga Mengle, decidiu não trabalhar na fábrica fundada pelo seu pai ausente e pouco afetuoso. Ambicioso, Josef queria ganhar notoriedade pelos seus próprios méritos. Optou por fazer medicina em Munique, dando ênfase ao estudo da antropologia e da genética. Foi em Munique que entrou em contato com o ultranacionalismo hitleriano, que tinha em comum o darwinismo social, pelo qual Mengele nutria grande interesse. Em Maio de 1938, foi admitido na *Schutzstaffel* (ou SS),¹² uma organização vista como a guardiã da pureza racial da nação. Em Janeiro de 1943, foi transferido para Berlim e promovido a capitão (*Hauptsturmführer*) das SS. Em Maio do mesmo ano, foi enviado para um campo de concentração na Polônia – nada menos que Auschwitz, de onde iria começar o seu reino de terror (POSNER; WARE, 2006).

¹² Misto de organização de elite e polícia interna do partido nazista (FEST, 1991).

A lista de crimes contra a humanidade acumulados por Mengele nos 21 meses que esteve em Auschwitz é assombrosa. No meticuloso cumprimento dos ditames da pseudociência nazista, Mengele esterilizou prisioneiros, baleou, em rompantes de raiva, recém-chegados que desorganizavam as filas de triagem e mandou centenas de milhares de pessoas para as câmaras de gás. E Mengele desempenhava essa barbárie de forma fria e cínica, sempre imaculável na sua apresentação, assoviando árias de Verdi e Puccini. A sua polidez, sorriso trocista e o modo suave lhe valeram o epíteto de “Anjo da Morte”, que com simples aceno matou 400 mil pessoas, entre mães, bebês, crianças e idosos. Os crematórios de Auschwitz ardiam dia e noite com os restos mortais das “vidas indignas de vida”, vítimas da higiene racial alemã (POSNER; WARE, 2006).

Figura 4 – Joseph Mengele no período Auschwitz



Fonte: Posner e Ware, 2006.

O ápice da lendária crueldade de Mengele se revela nos seus experimentos com gêmeos. Eles eram, para o médico nazista, a peça-chave para fabricar uma super-raça aariana, homens e mulheres fortes, saudáveis, de cabelos loiros e olhos azuis. Um de seus muitos experimentos bizarros foi tentar mudar a pigmentação ocular das crianças, injetando corantes diretamente nos seus olhos. As 36 crianças sujeitas a esse experimento contraíram infecções dolorosas e, em alguns casos, ficaram cegas. Mengele também obrigou os “seus” gêmeos a fazerem sexo, no intuito de descobrir se gêmeos geravam gêmeos para poder aumentar a taxa de natalidade da “raça superior alemã”. Outro experimento medonho foi “soldar” dois gêmeos de costas. Por fim, foi acusado de queimar vivas trezentas crianças numa fogueira (POSNER; WARE, 2006).

A partir da liberação de Auschwitz pelo Exército Vermelho, em Janeiro de 1945, Mengele passaria mais de metade da vida fugindo. Viveu como “Fritz Ulmann” em Günzburg, Baviera, até se refugiar na Argentina. Com a prisão de Adolf Eichmann em Buenos Aires, o ideólogo da “Solução Final”,¹³ Mengele fugiu para o Paraguai e, por último, emigrou para o Brasil. E nessas décadas que passou foragido Mengele nunca demonstrou arrependimento pelo que fez (POSNER; WARE, 2006).

Mengele – ou “senhor Pedro”, como era conhecido no Brasil – acabou morrendo afogado na praia de Bertioga, a quarenta quilômetros sul de São Paulo no dia 7 de Fevereiro de 1979. Seis anos depois, a sua ossada foi desenterrada para a comprovação científica de sua identidade. Terminou ali a caçada ao homem mais odiado e temido do mundo, e o fim do mito de seus poderes sobre-humanos de evasão (POSNER; WARE, 2006).

3.4 REINAR EM SANGUE

Retornemos à capa de *Reign in Blood*. Enquanto Satã ergue o braço esquerdo numa (suposta) saudação fascista, o direito está arriado no flanco da liteira, banhado pelo mar de sangue embaixo do trono suspenso. Estaria ele absorvendo o sangue de seus inimigos, como alegou Tom Araya? Conforme Lurker (1997), muitos povos

¹³ Plano de Adolf Hitler para exterminar todos os judeus da Europa (POSNER; WARE, 2006, p. 38).

entenderam o sangue como a sede da alma e da vida. Perder sangue e, sobretudo, perdê-lo de maneira visível, provoca horror: isso significa o dissipar da força vital. O sangue simboliza tanto a vida como a morte nesse momento. E o que é que o Diabo quer senão acumular almas no inferno e sangrar seus adversários, até reinar supremo?

3.5 OS INFERNOS DE CARROLL, BRUEGEL E BOSCH

Paul Milano, ilustrador das capas dos álbuns do Mastodon, fez uma observação interessante a respeito da arte de *Reign In Blood*. No depoimento de Milano, fornecido à Ferris (2008), Larry Carroll continua a tradição das paisagens infernais pintadas por Hieronymus Bosch (c. 1450-1516) e Pieter Bruegel (c. 1525-1569). Curiosamente, um repórter da revista *Rolling Stone* descreveu certa vez a audiência de um show do Slayer como “figuras minúsculas” saídas diretamente dos quadros de um desses artistas flamengos (GILMORE, 1991).

Pouco se sabe da vida de Bosch. As informações disponíveis nos dizem que ele viveu e trabalhou em 'sHertogenbosch, uma cidade próspera cujas duas forças motrizes eram a religiosidade e o comércio. Era um cristão ortodoxo e transmitia através de seus quadros certas verdades morais e espirituais, influenciadas pelo dualismo medieval carne versus VS. espírito. Estes quadros mostravam o homem - corrompido desde as origens pelo pecado de Adão - em combate permanente contra a sua natureza animal. Os quadros de Bosch criticavam as tendências pecaminosas de pessoas de todos os estratos sociais: do homem rico sovina, às freiras imorais aos curandeiros e outros espécies de charlatões (BOSING, 1991).

O destino da alma desses homens e mulheres, condenados por sua luxúria e avidez, era a queda nas profundezas infernais, torturada por uma legião de demônios, cujas formas grotescas e anormais variavam numa multiplicidade infinita. Esses monstros e quimeras da inquietante arte de Bosch estão longe das cenas prosaicas pintadas pelos antigos mestres flamengos, a exemplo de Rogier van der Weyden (1400-1464). Esses figurantes do inferno marcam presença em dois de seus painéis, homônimos: *O Inferno* (fig. 5), volante direito do tríptico *Juízo Final* e *O Inferno* (fig. 6) do políptico *Quatro Painéis com Representações do Além*. Apesar de ter vivido no final

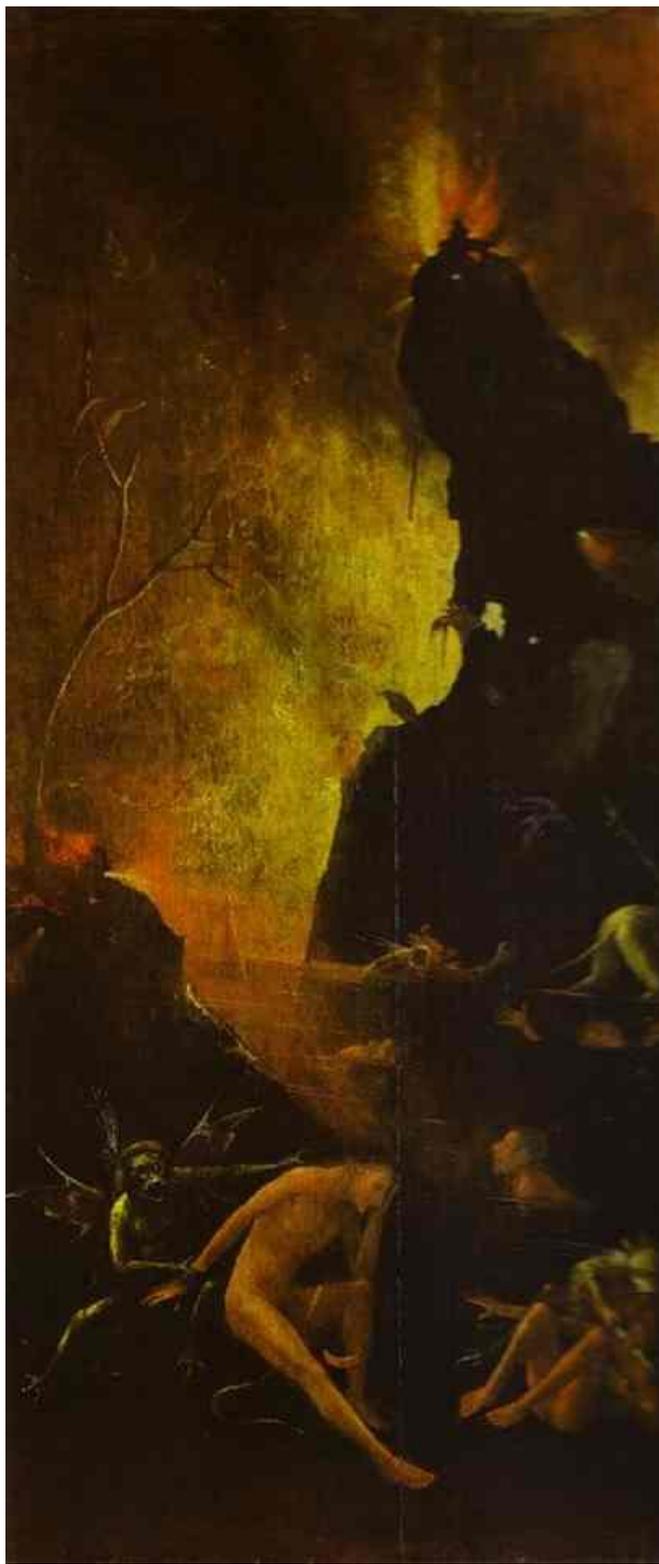
da Idade Média, os cenários oníricos dessas obras e suas figuras misteriosas fizeram Bosch ser considerado um surrealista do século XV (BOSING, 1991).

Figura 5 – “O Inferno” (c. 1482) de Bosch



Fonte: Bosing, 1991, p. 37.

Figura 6 – “O Inferno” (c. 1490) de Bosch



Fonte: Bosing, 1991, p. 41.

Seguidor de Bosch nas belas-artes, não se sabe exatamente quando ou onde Pieter Bruegel, “o Velho”, nasceu. Sabe-se que morreu no dia 5 de Setembro de 1569 em Bruxelas, capital da Bélgica. Era conhecido por ser um habilidoso pintor de paisagens e por fazer dos camponeses protagonistas de seus quadros. A classe rural representada por Bruegel eram pessoas rústicas, cheias de vitalidade (HAGEN; HAGEN, 2004).

Para os contemporâneos de Bruegel, o Diabo e seus demônios eram seres literais. Bruegel os pintava como híbridos perversos, criaturas abomináveis que mostram a sua abjeção expondo suas entranhas. O pintor reservava a nudez para os seres diabólicos, sua corporaliedade repulsiva antitética à abstração da espiritualidade cristã. Esses híbridos estão presentes em *A Queda dos Anjos Rebeldes* (fig. 7), onde o arcanjo Miguel expulsa os anjos revoltosos do Céu (HAGEN; HAGEN, 2004).

Figura 7 – *A Queda dos Anjos Rebeldes* (1562) de Bruegel



Fonte: Hagen e Hagen, 2004, p. 40-41.

Os habitantes do Inferno cercam a personagem principal de *Dulle Gret* (fig. 5): Margarida a “Louca”, figura folclórica de Flandres. Margarida corre loucamente para

assegurar a segurança de seus bens materiais – carregados num saco – mas na verdade corre diretamente para a temerosa “Boca do Inferno”, à extrema esquerda do quadro. Margarida e os coadjuvantes humanos do quadro condizem com a imagem brueleguiana do homem: uma criatura imperfeita, mostrada sem compaixão e sem a glorificação antropocêntrica do Renascentismo. São como os camponeses de Bruegel: homens e mulheres que são parte da natureza, próximos ao mundo dos instintos (HAGEN; HAGEN, 2004).

Figura 8 – *Dulle Griet* (c. 1562) de Bruegel



Fonte: Hagen e Hagen, 2004, p. 43.

O horror metafísico expresso nos quadros de Bruegel, povoado por seres fantásticos e paisagens ameaçadoras, era alimentado pelas realidades políticas da Antuérpia do século XVI. Protestante, o pintor presenciou em primeira mão a dominação da Espanha católica dos Países Baixos pelo Duque de Alba (1507-1582), conhecido pela crueldade com os seus inimigos. Fora o regime de terror ibérico, a população da Antuérpia dobrou em meio século pelo fato de a cidade tornar-se o

coração comercial da Europa. Com esse inchaço urbano, veio, de maneira previsível, a desconfiança para com os imigrantes (HAGEN; HAGEN, 2004).

De fato, detectam-se algumas semelhanças entre os estilos de pintar de Bruegel e Bosch e a arte de *Reign In Blood*. A primeira, logicamente, é o tema: o inferno. A segunda, a paleta cromática utilizada pelos três artistas: as tonalidades de vermelho, amarelo e marrom ocre são proeminentes nas figuras de número 1, 5, 6 e 8. Terceiro: personagens minúsculos estão presentes em todas as imagens analisadas (com exceção das figs. 2 e 4), ora isolados, ora apinhados. Por último, os híbridos bizarros entre homens e animais que marcaram presença na maioria das obras aqui apresentadas, as suas formas dantescas, um suposto símbolo de sua malignidade interior.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da hermenêutica da capa, das letras e da música de *Reign In Blood*, verifica-se que esse álbum é um meio do símbolo do Diabo poder ser vivenciado na cultura *headbanger*. Isso leva a crer que, após a vivência simbólica da obscuridade, pode-se então retornar ao mundo da “superfície” – o mundo do ego – preparado para o cotidiano e seus horrores concretos. Exemplo disso é a fala de Nir Nakav, baterista da banda israelense Salem, que diz não temer sair na rua por ter medo de demônios, mas sim de alguém tentar matá-lo com uma bomba apenas porque odeia judeus (GLOBAL METAL, c2010).

Tom Araya pondera que a arte pode ser um reflexo da sociedade que a produz, e o Slayer escolheu espelhar a sua face sinistra. O mal está em todos, diz o músico; o levamos dentro de nós (METAL, c2007). A declaração de Araya elucida a potente carga simbólica por trás do *thrash metal* demoníaco do grupo: ele foi o caminho encontrado para chegar à sua sombra, um encontro individual que assumiu proporções coletivas. No pensar de Jung (2002), isso faz o sujeito não ser apenas mais um perdido na multidão. Ele terá a oportunidade fazer parte de algo maior.

A vivência do símbolo do Diabo pelos *headbangers* sugere a assimilação de uma força vital, fonte que impulsiona o espírito de liberdade pessoal. É um encontro catártico com a sombra e a *anima*, de onde resulta uma forma saudável de encarar as situações negativas da vida. O álbum *Reign in Blood* é um recorte deste cenário; um recorte que transcende as particularidades musicais e sociológicas do *underground* metálico e traz consigo a qualidade de uma oposição arquetípica. O *Reign in Blood* é símbolo de uma tribo urbana que põe ao avesso as convenções sociais para que, unidos, criem um meio de re-experimentar o numinoso.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Aidil Jesus Paes da Silveira. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Pearson, 2007.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- BENNETT, J. Who'll stop the reign? The making of Slayer's *Reign in Blood*. In: MUDRIAN, Albert (Org.) **Precious metal**: Decibel magazine presents the oral histories of 25 extreme metal essentials. Cambridge: Da Capo Press, 2009. cap. 4, p. 48-55.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BOSING, Walter. **Hyeronymus Bosch**: cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno. Köln: Taschen, 1991.
- BROWN, Jake. **Rick Rubin**: in the studio. Toronto: ECW Press, 2009.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz**: o underground do heavy metal extremo no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. **El bestiario de Cristo**: el simbolismo animal en la Antigüedad e la Edad Media. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Jose Olympio, 1995.
- COSTA, Márcia Regina da. Os carecas de Cristo e as tribos urbanas do underground evangélico. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da (Orgs.). **Tribos urbanas**: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004. cap. 2, p. 43-69.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. 34 ed. 2004.
- FERRIS, D. X. **Reign in Blood**. New York: The Continuum International Group Inc, 2008.
- FEST, Joachim Clemens. **Hitler**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- FREHSE, Fraya. As realidades que as "tribos urbanas" criam. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 21 n. 60, p. 171-174, fev. 2006.

GILMORE, Mike. Heavy metal thunder: Slayer, Megadeth and Anthrax. **Rolling Stone**, [S.l.], 11 jul. 1991. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/news/heavy-metal-thunder-slayer-megadeth-and-anthrax-19910711>>. Acesso em: 13 mai. 2009.

GLOBAL metal: a jornada continua. Direção: Scot McFadyen e Sam Dunn. Produção: Scot McFadyen e Sam Dunn. Intérpretes: Metallica; Iron Maiden; Slayer; X-Japan e outros. Roteiro: Scot McFadyen e Sam Dunn. [S.l.]: Europa Filmes, c2010. 1 DVD (95 min), letterbox, color. Produzido por Cannes Produções S/A.

HAGEN, Rose-Marie; HAGEN, Rainer. **Pieter Bruegel: o velho: cerca de 1525-1569: camponeses, loucos e demônios**. Köln: TASCHEN GmbH, 2004.

HEAVY METAL. **Arena**, [London]: BBC Two, 1989. Programa de TV.

HIGGINBOTHAM, Joyce; HIGGINBOTHAM, River. **Paganismo: uma introdução da religião centrada na terra**. São Paulo: Madras, 2003.

HISTORY of the Awards. **RIAA**, Washington D.C. Disponível em: <http://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content_selector=historyx>. Acesso em: 13 mai. 2009.

HOFMANN, Helmut G. **Como trabalhar intuitivamente com os símbolos**. São Paulo: Pensamento, 1999.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Heavy metal com dendê**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

_____. **A prática da psicoterapia**. Petrópolis: Vozes, 2004,

_____. **Memória sonhos reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2005.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Resposta a Jó**. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. **Símbolos da transformação**. Petrópolis: Vozes, 1986.

JUNG, G. C, *et al.* **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LINDOLFO FILHO, João. Hip hopper: tribos urbanas, metrópoles e controle social. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da (Orgs.) **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Annablume, 2004. cap. 5, p. 127-150.

LÈVI, Éliphas. **Dogma e ritual da alta magia**. São Paulo: Pensamento: 1997.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix: 1990.

LINK, Luther. **O diabo**: a máscara sem rosto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LURKER, Manfred. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Tribos urbanas: metáfora ou categoria? **Cadernos de Campo: Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia da USP**, v. 2, n.2, pp. 49-51, 1992.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**. Atlas: São Paulo, 2008.

METAL: uma jornada pelo mundo do Heavy Metal. Direção: Sam Dunn, Scot McFadyen e Jessica Joywise. Produção: Scot McFadyen e Sam Dunn. Intérpretes: Tom Araya; Gavin Baddeley; Blasphemer; Randy Blythe e outros. Roteiro: Sam Dunn, Scot McFadyen e Jessica Joywise. [S.l.]: Europa Filmes, c2007. 1 DVD (98 min), widescreen, color. Produzido por Cannes Produções S/A.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

OCAÑA, Emma Martínez. **A sabedoria de integrar a sombra**. Lisboa: Fundação Betânia, 2008.

PAIS, José Machado. Introdução. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da (Orgs.) **Tribos urbanas**: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004. p. 9-21.

POSNER, Gerald L.; WARE, John. **Mengele**: o medico responsável pelas terríveis experiências de Auschwitz. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2006.

RAPOSO, Carlos. Os mistérios de Baphomet. **Sexto Sentido**, São Paulo, v. 45, p. 24-31, out. 2003.

SEARCHABLE Database. **RIAA**, Washington D.C. Disponível em: <http://www.riaa.com/goldandplatinumdata.php?content_selector=gold-platinum-searchable-database>. Acesso: 13 mai. 2009.

SILVEIRA, Nise da. **Jung**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

SLAYER. **Reign in Blood**. Direção artística: Rick Rubin e Slayer. Los Angeles: Geffen Records, p1986. 1 disco sonoro (ca. 29), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Fabricado e distribuído pela RCA/Ariola Internacional Discos Ltda.

SLAYER: Still Reigning. Direção: Dean Karr. Produção: Arthur Gorson. Intérpretes: Tom Araya; Jeff Hanneman, Kerry King e Dave Lombardo. Música: Slayer. Augusta: American Recordings LLC, c2004. 1 DVD (76 min), widescreen, color. Produzido por Universal Music Ltda.

URBAN, Paulo. **O que é tarô**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

WHITMONT, Edward C. **Busca do símbolo**. São Paulo: Cultrix, 2006.