
Entre o sacro e o profano¹

Thiago Martins²

Resumo: Como é operada a estilística do grotesco nas imagens produzidas pelo gênero musical *Black Metal*? Quais elementos são agenciados, entre as temáticas do gênero e as ferramentas de composição, no intuito de inscrever em suas imagens efeitos que suscitam diferenciados tipos de participação em seus observadores? Estas são as principais questões que orientam o presente artigo, contando ainda com exercício analítico sobre formas de representação visual recorrentes nas manifestações expressivas do gênero. A recorrência de certas temáticas contribui com a delimitação de uma cultura visual associada ao consumo musical, tendo no artigo um percurso desenvolvido através da articulação entre o dualismo *sacro* versus *profano* presente nas temáticas do gênero, da noção estilística grotesca e de como esta gera efeitos de realidade e participação nas imagens.

Palavras-chave: *Black metal*; fotografia; grotesco

Abstract: How is operated the stylistic of the grotesque in images produced by the musical genre Black Metal? What elements are addressed, among the genre's thematic and composition tools, in order to subscribe effects in these pictures that cause different types of participation in its observers? These are the main issues that guide this article, and shall have analytical exercise on visual representation forms which are recurring in the expressive manifestations of the genre. The recurrence of certain subjects contributes to the definition of a visual culture associated with the music consumption, demonstrated in this article by the link between the "sacred versus profane" dualism, recurring in this kind of thematic, stylistic grotesque and how this generates effects of reality and participation in the images.

Keywords: Black metal; photography; grotesque

A exploração proposta pelo artigo gira em torno de formas de representação visual que são recorrentes nas manifestações expressivas do gênero musical *heavy metal*, mais especificamente em um de seus subgêneros,

¹ Originalmente produzido como trabalho para a disciplina Estética e Recepção, ministrada pelo prof. Phd. José Benjamin Picado, em 2007.2, no PPGCOM em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Apresentado no III Coneco, realizado na UERJ, em novembro de 2008.

² Mestrando PPGCOM UFBA.

o *Black Metal*³. Como são operados os aspectos estilísticos ligados ao grotesco nas imagens produzidas no interior desse gênero? Quais elementos são agenciados, entre as temáticas do gênero e as ferramentas de composição disponíveis, no intuito de inscrever em suas imagens determinados efeitos que suscitem diferenciados tipos de participação em seus observadores? Estas são as principais questões que orientam nosso exercício analítico, na tentativa de compreender como a produção de imagens nesse subgênero parece ser orientada de forma a provocar, simultaneamente, diferentes efeitos de sentido que demandam uma participação do observador. Efeitos que são consolidados a partir do momento mesmo no qual o observador “aceita o convite” por elas proposto, rejeitando-as ou a elas se filiando. É nosso interesse buscar como esses efeitos se inscrevem nas imagens, entendendo que sua produção sofre constrictões culturais, técnicas e estéticas.

Para isso selecionamos imagens produzidas como peças de divulgação de bandas do gênero, sempre levando em consideração que “a imagem como representação cultural, seja ela na sua carga simbólica, epistêmica ou estética, é de qualquer forma uma construção de conhecimento da realidade” (Tacca, 2005: 12). Com base nisso, assim como ao apelo que possuem, acreditamos que a recorrência de certas temáticas instauram as imagens produzidas no interior do *Black Metal* como fundamentais para uma identificação visual dos gêneros pelos consumidores aos quais são endereçadas, contribuindo com a delimitação e construção de uma “cultura visual associada ao consumo musical” (Cardoso Filho, 2006: 24).

Cultura visual essa que parece abrigar, ainda, hipotéticos modelos de uma discursividade visual do *Black Metal*. Mesmo não sendo nosso principal foco de discussão, chama-nos a atenção a forma como as imagens produzidas neste contexto parecem almejar efeitos de sentido próximos ao encontrados em filmes contemporâneos de terror e horror, se valendo ainda de temáticas e formas de composição, ou tópicas, já praticadas em períodos artísticos anteriores, principalmente aqueles nos quais o dualismo *bem versus mal*, *sagrado versus profano*, *belo versus feio* são explorados com maior intensidade.

Já a atualização dessas temáticas em seus materiais expressivos parece ser fortemente influenciada pelo desenvolvimento técnico dos aparatos contemporâneos de captura, produção, manipulação e reprodução de imagens. Esses aparatos são fundamentais no que se refere ao manejo das imagens: são recursos disponíveis à sua composição, responsáveis por colaborar com a valorização de seus aspectos plástico/icônicos, com fortes referenciais apropriados de tópicas ligadas ao *estilo* grotesco. E são exatamente as próprias temáticas do gênero o fator responsável pela legitimação dessas tópicas como talvez as mais apropriadas para representar com coerência os valores inscritos

³ Subgênero do *heavy metal* ou simplesmente *metal* que evoluiu do *speed/thrash metal* ainda no início dos anos 80, em paralelo ao *death metal*, outro gênero do então conhecido *metal extremo*. As principais temáticas do *Black Metal* giram em torno do anticristianismo, seja associado ao satanismo, ao niilismo, ao paganismo, ou ainda ao ocultismo. Cf. Cardoso Filho, 2006: 35, 142.

em suas letras e composições, na medida em que se apropriam da oposição entre o sacro e o profano, assim como das denúncias das contradições históricas da Igreja Católica.

De acordo com Angie Biondi e Benjamin Picado (2006), o grotesco é uma das tópicas imagéticas mais recorrentes na publicidade de nossa época (Biondi, A; Picado, B. 2006: 3). Por mais que as imagens aqui selecionadas possuam fins promocionais, é necessário resguardar suas diferenças com a apropriação do grotesco na publicidade em geral. Trataremos desse assunto mais adiante, mas para o momento reconhecemos que sua apropriação também é recorrente entre os materiais expressivos do *Black Metal*, se configurando talvez como o percurso estilístico que mais ofereça os substratos necessários à composição das imagens no que se refere a uma representação coerente das temáticas do gênero.

A forma pretendida e as ferramentas necessárias a esta coerência também são fundamentais, principalmente quando entendemos que cada campo da expressão possui formas próprias de lidar com sua matéria, seus substratos. Em seu livro *A definição da arte*, Umberto Eco (2006) lembra que cada arte – ou campo artístico – possui regras que lhe são próprias. Já em ensaio sobre a poética de Aristóteles, Wilson Gomes (1996) nos fala da possibilidade de um processo criativo orientado pelo aprendizado de determinadas normas, e por sua decomposição em “noções elementares” no interior de cada técnica ou em cada “arte”. Ao afirmar que são as normas responsáveis pela inscrição de cada técnica “num gênero e o seu reconhecimento como ocorrência de um gênero de produtos ‘técnicos’ ou ‘artísticos’” (Gomes, 1996: 100), o autor se aproxima da proposição de Eco, conferindo a nós uma interessante possibilidade de abordagem sobre os regimes discursivos verificados entre os materiais expressivos do *Black Metal*.

Quando um universo temático é explorado por diferentes campos artísticos, o que está em jogo é a forma como cada campo articulará as regras que lhe são próprias com as regras que tomam de empréstimo, levando ainda em consideração os substratos e ferramentas disponíveis, ou mesmo as permitidas à utilização, já que o *Black Metal*, em sua extrema codificação genérica, restringe alguns tipos de composição visual. Logo, a existência dessas regras provoca tensões, responsáveis por permitir, a cada campo artístico, a obtenção de resultados e interpretações diferenciados, mesmo quando da exploração de um mesmo tema. Dessa forma, inevitavelmente os resultados e as interpretações serão distintos, abrindo espaço para o alargamento dos horizontes dos espectadores mais atentos, e do próprio campo artístico (Eco, 2006).

A fotografia nos parece uma das matérias mais utilizadas na criação de representações visuais do *Black Metal*. Mesmo sendo lugar comum, não podemos deixar de destacar as contribuições da fotografia neste processo, desde os seus primórdios às formas de composição imagética que atualmente vemos proliferar. Fotografia que proporciona, segundo Tacca (2005), um campo favorável a ser explorado por interesses ligados à “fixação de uma imagem

realista, automática e reproduzível” (Tacca, 2005: 10). Não só as tópicas fotográficas são destacadas nesse momento, mas também a importância da influência que experimentações em fotografia, paralelamente ao desenvolvimento tecnológico do seu dispositivo e da computação, parecem ter exercido sobre o avanço da manipulação de imagens como ferramenta fundamental na busca por aspectos mais realísticos, mesmo quando a realidade é desenhada através de elementos ficcionais.

A fotografia e a manipulação de imagens no processo de construção da representação

São constantes os equívocos conceituais que se cometem na medida em que não se percebe que a fotografia é uma representação *elaborada cultural/estética/tecnicamente*, e que o índice e o ícone, inerentes ao registro fotográfico – embora diretamente ligados ao referente no contexto da realidade –, não podem ser compreendidos isoladamente, ou seja, desvinculados do *processo de construção da representação*⁴ (Kossoy, 2005: 41).

Observando as imagens do *Black Metal*, é possível notar vários elementos e etapas que colaboram com a construção das representações do subgênero, seja *cultural*, *estética* ou *tecnicamente*. Como importante etapa desse processo, atualmente é impossível falar da manipulação fotográfica sem aludir mentalmente aos programas editores de imagens e à fotografia digital. Mas a lógica intervencionista permitida por esses programas já acompanha o processo poético da fotografia desde os seus primórdios. As técnicas de manipulação na sala-escura já permitiam alterações na imagem, realizadas diretamente no momento da ampliação: cortes, clareamento de áreas subexpostas ou escurecimento de outras superexpostas, entre outras, possibilitavam intervenções sobre a imagem fotográfica. E se a colagem de fragmentos de diferentes negativos possibilitava a criação de “ficcionalidades” e “abstrações” a partir de imagens “reais” e não pictóricas, os atuais programas editores de imagens oferecem ferramentas que operam as mesmas montagens em questão de segundos, e com um horizonte de possibilidades muito mais expandido. Intervenções responsáveis por ampliar suas práticas de uso, além de inserir elementos de ambigüidade no próprio estatuto documental da fotografia, na medida em que se torna possível aproximar sua aplicação às mais diversas finalidades, comportando *diferentes e simultâneas realidades* (Kossoy, 2005: 39).

Boris Kossoy (2005) já atentava para a complexidade epistemológica da imagem fotográfica enquanto representação e documento. Complexidade essa que abre espaço para discussões sobre a representação fotográfica do real. Para Philippe Dubois (1993), falar de representação do real em fotografia é falar de uma de suas principais características: o realismo ao qual inerentemente ela obedece. Segundo o autor, existe um consenso sobre a fotografia como

⁴ Grifos do autor.

documento, sobre seu papel documental. Consenso não absoluto, responsável por estabelecer permanentes debates sobre o estatuto fotográfico, os quais o autor divide em três tempos ou estágios: *a fotografia como espelho do real*; *a fotografia como transformação do real*, e *a fotografia como traço de um real*, os quais apresentamos sinteticamente⁵.

O primeiro, *a fotografia como espelho do real*, possui como principal característica o efeito de realidade inerente ao próprio dispositivo fotográfico, resultado da semelhança entre a foto e seu referente. É o discurso primário sobre o estatuto fotográfico, nesse estágio considerada como a imitação mais perfeita da realidade. Imitação que, estando estreitamente vinculada às próprias características do dispositivo, dispensaria a *mão* do fotógrafo enquanto colaborador de seu sentido, negando-lhe qualquer tipo de intervenção sobre a imagem produzida. Nasce daí já as primeiras discussões sobre foto *versus* obra de arte, acompanhadas por discursos que buscam estabelecer os limites de cada um dos meios expressivos: fotografia de um lado, obra artística de outro (*ibidem*). Essa perspectiva afasta o caráter artístico da fotografia, e aproxima sua qualidade de auxiliar da memória, revestida então de um senso de testemunho, na medida em que fornece ao observador uma experiência emprestada do que exhibe.

Já o segundo estágio, *a fotografia como transformação do real*, comporta diversos discursos que buscam desmontar o código fotográfico e desconstruir seu efeito de real. Desconstrução empreendida por diferentes áreas do pensamento, através de *análises semióticas*, *considerações técnicas vinculadas à percepção*, *desconstruções ideológicas do código* e um empreendimento antropológico que defende a *determinação cultural da mensagem fotográfica* (*ibidem*). O efeito de realidade passa a ser tratado simplesmente como um mero efeito, e, menos passivo, poderia até mesmo exercer mudanças e transformações sobre o real: mesmo a fotografia testemunhando a existência do referente, ela necessariamente não mais se parece com esse. Sua própria incapacidade de apreender todos os degradês de cor ou de luz já aponta a existência de falhas em sua representação do real (Adams, 1999). E essas falhas apresentadas pelos seus desconstrutores revigoram discursos anteriores, aqueles defensores da fotografia como expressão artística. Sua codificação passa então a revelar uma *verdade interior*, e não apenas a verdade empírica, estabelecendo assim uma dicotomia entre *realidade aparente* e *realidade interna* (Dubois, 1993).

Enfim, o terceiro estágio, *a fotografia como traço de um real*, se concentra na conexão física da fotografia com seu referente – com o índice. Não uma transformação do real ou o real mimético, perfeitamente copiado, mas uma fotografia que abriga referenciais de uma realidade. E, por mais que esse *traço* a torne eternamente ligada à sua experiência referencial, constituindo-a portanto

⁵ A recuperação feita por nós dos estágios de Phelippe Dubois buscou recuperar no argumento do autor elementos fundamentais ao *nosso* argumento. Sem possuir, portanto, a intenção de apresentar todos os desdobramentos do raciocínio apresentado por ele.

enquanto um índice, sua realidade nada diz além da afirmação de uma existência.

Dos experimentos químicos à digitalização dos mecanismos de captura, as evoluções técnicas em volta do dispositivo acompanharam de perto o desenvolvimento da linguagem fotográfica, motivando em grande parte as discussões entre seus diferentes estágios. Atualmente, as progressivas evoluções técnicas sofridas pelo aparelho fotográfico configuram, segundo Fatorelli, “um movimento generalizado em direção à virtualização das diversas instâncias que interagem na representação”, a saber: o sujeito, o dispositivo, a imagem, o observador e a própria realidade (Fatorelli, 2001: 1). Sobre esse movimento de virtualização descrito por Fatorelli, aproveitamos algumas constatações que nos parecem fundamentais para se pensar o processo de produção de imagens nos dias atuais, em grande parte revestido de um caráter intervencionista e *manipulativo*, facilmente identificado nas imagens do *Black Metal*. O autor defende que específicas poéticas de tratamento e finalização após a captura possuem, em alguns momentos, igual ou maior capacidade de identificação das imagens a determinados contextos de produção em relação aos programas contidos em seus regimes discursivos:

Sintomático desta condição é o fato de que as tendências e estilos fotográficos singularizam-se muito mais pelo modo segundo o qual se confrontam com o aparelho – com os saberes que ele converge e com relações pressupostas com o sujeito operador –, do que pelas orientações formais explicitadas em seus programas e manifestos (Fatorelli, 2001: 3).

Para o autor, esse processo permite e provoca um relativo afastamento da imagem “real”, da realidade como a conhecemos, desbocando em uma tendência na qual os processos criativos em fotografia e imagens em geral se aproximam de instâncias dotadas de maior “abstração”, distantes cada vez mais do “aqui e agora”, na medida em que são produzidos cruzamentos entre elementos naturais e artificiais, sempre sob o signo das novas tecnologias (Fatorelli, 2001: 7). Logo, o que vemos emergir é uma outra forma de se pensar a realidade fotográfica: mais do que “reconstituição do passado”, a fotografia seria também, segundo Kossoy, um tipo de “matéria” utilizada na construção de ficções (Kossoy, 2005: 39). Matéria diretamente processada pelos programas editores de imagens, e que possibilita ao *Black Metal*, por exemplo, lançar mão do aparato tecnológico para *criar representações visuais* que legitimem e alarguem os limites de seus hipotéticos modelos de discursividade visual.

Produção de um efeito de experiência da realidade

Sejam utilizados para a construção de *ficções* ou *abstrações*, os programas editores de imagens parecem ser utilizados pelo *Black Metal* no processo criativo de suas imagens justamente por proporcionar à sua

apropriação do grotesco uma impregnação que legitime certo *caráter realístico*⁶ (na medida em que utiliza como substrato tópicos já reconhecidas ou imagens fotográficas produzidas em estúdio com modelos profissionais), mas que é baseado em temáticas pouco palpáveis, *ficcionais ou abstratas*, próprias de seus hipotéticos modelos de discursividade visual. Dessa forma, o que se busca é um alargamento, a construção de “sistemas de relações que se situam para quem e além dos signos”, que permita à iconicidade dessas imagens constituir-se como resultado da produção de um efeito de sentido que beire a realidade (Floch, 1985). Logo, as poéticas de manipulação em busca do grotesco, para assim obter êxito em imprimir um efeito de sentido nas imagens que seja coerente com o discurso lírico das bandas, operam de forma similar à sua apropriação pela publicidade, já que em ambos os casos percebemos a “necessidade de uma maior valorização da porção plástica – icônica dos operadores discursivos” dessas imagens (Biondi, A; Picado, B., 2006: 1). Com isso, o caráter realístico almejado não pretende legitimar a “veracidade” da representação, mas sim acentuar o efeito de participação, de simulação de uma experiência que, inicialmente ficcional, é emprestada com relativa realidade ao observador inscrito na própria imagem.

Para Ernst Gombrich (2005: 11-26), a maior motivação por uma busca do realismo na história da arte se deve ao progressivo aumento da *função religiosa das imagens* (id., p. 20). Segundo o autor, a imagem artística possui a capacidade de *ludibriar* a imaginação dos fiéis, que se tornam capazes de conferir e reconhecer vida nas histórias sagradas sugeridas nessas representações. Provavelmente, o efeito que uma imagem religiosa possui sobre um fiel procede de maneira similar ao efeito de realidade buscado pelas imagens do *Black Metal*. É neste momento, após compreender a importância do aparato tecnológico no que se refere à criação de representações visuais que legitimem e alarguem os limites de seus hipotéticos modelos de discursividade visual; sobre como e porque se *apropria do grotesco* e de suas características estilísticas, no objetivo de exprimir coerentemente, através das representações imagéticas, as temáticas desse subgênero; e ainda entender que existe nas imagens a impregnação de efeitos de participação que sugerem relativas realidades e experiências, que tentaremos reconhecer os tipos de efeitos que parecem se inscrever nessas imagens.

Definição dos efeitos de participação

A fotografia é capaz de restituir em seu observador uma espécie de efeito de experiência vicária, emprestada, como a de testemunho ocular. Experiência que é construída no plano dos elementos que constituem essa imagem desde o seu interior, instituindo aspectos que são parte do que a caracterizam enquanto um ícone visual – ou modelação visual de seus elementos constituintes, que, em

⁶ Reconhecemos em Gombrich a consideração de que as imagens artísticas não precisam ser realistas para transparecer convencimento. No entanto, não nos parece objetivo das imagens do *Black Metal* transparecer algum convencimento.

associação aos seus hipotéticos modelos de discursividade visual, endereçam a imagem a determinado observador sobre o qual se espera, por sua vez, provocar determinado efeito de sentido. O que conforma esse tipo de imagem enquanto um ícone é exatamente o modo como os elementos nela presentes se articulam de maneira a produzir naquele que a observa um efeito de participação, uma projeção ao centro de uma ação que se desdobra⁷. Já que desde o seu advento a fotografia influenciou e influencia diversas formas contemporâneas de composição visual, é possível inferir que alguns de seus *efeitos* de experiência e participação também sejam, em maior ou menor grau, transferidos a essas composições que de suas tópicas se apropriam.

Com base nisso, é possível perceber um interesse básico de distinção cultural na composição das imagens no que se refere à utilização de recursos estilísticos ligados ao *grotesco*, instaurando nessas a capacidade de convocar o observador a diferentes participações: a legitimação e alimentação de uma cultura visual do *Black Metal*, que posiciona culturalmente o subgênero na medida em que gera distinções temáticas e estéticas com outros gêneros e/ou subgêneros do *metal*. Distinção essa que carrega duas intenções, e são percebidas através de pelo menos dois tipos de efeito de participação inscritos nas imagens, ou em uma mesma imagem. Efeitos que são estrategicamente propostos pelo subgênero aos que contemplam suas manifestações visuais: um efeito de *filiação* e outro de *rejeição*. Ambos os efeitos seduzem o observador, e de forma distinta o convidam a participar vicariamente da enunciação com a qual se deparam. O primeiro efeito é endereçado aos que possuem predisposição afetivo-sensorial positiva⁸ às imagens, seja ao regime discursivo ou às temáticas das quais este se vale, ao estilo *grotesco* que predomina em sua composição, ou em ambos os casos. Já o segundo efeito tem seu endereçamento orientado àqueles que possuem predisposição afetivo-sensorial negativa às imagens ou quaisquer de seus elementos constituintes como apresentados no primeiro efeito. Se no primeiro caso a *aceitação* do convite é essencial, no segundo ela também possui importância e exige um tipo de participação, mesmo sendo baseada na rejeição. Neste ponto recorreremos a Umberto Eco para tentar explicitar como uma capacidade dualística de produção de sentido se faz possível nessas imagens.

Constantemente revisitados nas temáticas e imagens do subgênero, o mal, o profano e o *feio* são capazes de provocar reações passionais, mesmo que baseadas na aversão e rejeição. O repulsivo, o obsceno, o monstruoso, o bárbaro e o oculto são elementos inerentes à própria história da humanidade, presentes desde os mais interiorizados imaginários populares até as grandes narrativas bíblicas. Em seu *História da Feiúra* (2007b), Umberto Eco nos fala sobre como os seres humanos, desde os tempos dos anfiteatros romanos, sempre amaram

⁷ Idéias devedoras das exposições do Professor Phd Benjamin Picado, durante a disciplina *Estética e Recepção*, do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, ministrada no segundo semestre de 2007. UFBA, Salvador.

⁸ A valoração *positiva* ou *negativa* se faz necessária devido à própria ambigüidade cultural presente nesse tipo de temática.

espetáculos cruéis (Eco, 2007b: 220). A mitologia clássica é repleta de crueldades horrendas, “um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações ‘feiramente atrozés” (Eco, 2007b: 34).

Ao resgatar “O fascínio do horrendo”, de Friedrich Schiller⁹, Eco lança uma reflexão que põe em xeque o princípio dualístico de religiões e crenças que consideram o mal como aquilo oposto ao bem – tal como o feio, assim classificado por apresentar-se em oposição ao belo¹⁰. Nessa concepção, figuras como a do Diabo e Satanás, enquanto representações do mal e do feio, seriam simplesmente justificativas encontradas pela humanidade para amenizar a culpa por sua *tendência natural à crueldade*, algo que encontra “seu fundamento na disposição natural da alma humana”.

Tratamos então de contradições inerentes a esse tipo de temática, fundamentais no processo de instauração do sentido dessas imagens. Logo, por maior que seja sua capacidade de imanentemente organizar seus elementos internos, os efeitos produzidos por elas são amplamente dependentes de elementos culturais, técnicos e estéticos. São esses elementos então responsáveis por orientar os efeitos e sua capacidade de convocar seus observadores à participação, mesmo que de forma vicária, emprestada.

O efeito de *filiação* pressupõe então um tipo de *testemunho consentido*, pelo qual o observador pode co-atuar na ação apresentada, ou simplesmente contemplar a ação ou o motivo. Em ambos os casos existe algum tipo de “compactuação” com as imagens, através de sentimentos afetivos, estéticos ou culturais a ela favoráveis. Este tipo de testemunho é também proporcionado pelo efeito de *rejeição*¹¹, que se aproveita do apelo que possuem tópicos ligados ao grotesco ou aos atos de crueldade representados para laçar o observador exatamente no momento mesmo do congelamento que a repugnância causa em seu olhar, não permitindo que este seja desviado ou retirado, mesmo não compactuando com o motivo representado. E é a recorrência a este tenso apelo ao grotesco que nos permite localizar, nas imagens do *Black Metal*, os tipos de efeitos descritos acima. Ressaltamos que o exercício a seguir não configura uma proposição analítica, e sim uma tentativa inicial de reconhecimento dos hipotéticos efeitos sugeridos.

⁹ Schiller, Friedrich. *O fascínio do horrendo*. In: A arte trágica. 1972.

¹⁰ Reconhecemos que o feio possui certa autonomia no que se refere à capacidade de emanar formas de beleza e compaixão, mas não há espaço aqui para esta discussão, e por isso preferimos manter a oposição dualística, pois é assim representada nas imagens do *Black Metal*. Eco oferece maiores esclarecimentos sobre a beleza do feio em Cf. Eco (2007a; 2007b).

¹¹ Em muito baseado no “O fascínio pelo trágico”, de Friedrich Schiller (1792): “Aquele infeliz pode até ser perdoado no coração dos espectadores, a mais sincera compaixão pode ser interessar por sua salvação; contudo, agita-se no espectador, mais ou menos forte, um desejo curioso de voltar os olhos e ouvidos para a expressão de seu sofrimento” (Schiller, Friedrich. *O fascínio do horrendo*. In: A arte trágica. 1792, Apud Eco, 2007b: 220).

Reconhecimento nas imagens dos efeitos de participação

As imagens abaixo circularam inicialmente em produtos de bandas do subgênero, e compactuam com as temáticas do *Black Metal* em abrangência que não se restringe aos aspectos musicais. Seus temas líricos destacam-se pela apropriação de literatura gótica, erotismo, poesia, vampirismo, satanismo, niilismo e aversão ao catolicismo, além de filmes de horror e atrocidades mitológicas. Apostam ainda numa caracterização maquiavélica de seus músicos enquanto personagens e criaturas guerreiras e demoníacas, além da criação de ambiências necessárias para uma teatralização de seus macabros movimentos e performances. Teatralidade que colabora com a necessidade de organizar internamente os elementos da imagem de forma a simular uma ação, em curso ou finalizada, na medida em que sua organização deixa pistas ou sedimentos a serem restituídos pelo observador.

A primeira imagem selecionada agencia em sua composição temáticas já mencionadas que são recorrentes no *Black Metal*, como a subversão de ideais ligados à instituição católica; o culto ao Diabo, mesmo que não essencialmente em sua adoração, mas especificamente por sua oposição ao cristianismo; a submissão feminina, seja em relação à predominância masculina no subgênero ou às humilhações que a figura feminina sofreu em épocas de atrocidades cometidas pela Inquisição, na medida em que representa também um estupro. Foi criada com fins promocionais e é vendida como *poster* ou *flag* no *site*¹² oficial de *merchandising* da banda.

Mesmo em seu majoritário pictorialismo, a imagem parece representar Satanás e a freira com certa fidelidade no que se refere à humanização de seus traços. A proporção de Satanás em equivalência com a figura da freira colabora com essa intenção. O delineamento de um corpo mais coerente aos atuais padrões de beleza femininos destoa das



Figura 1 - "Get Thee Behind Me, Satan".



¹² <<http://www.cradleoffilth.com>>; Acesso em 27/02/2008.

características formais de representação de uma freira do modo ao qual estamos acostumados, geralmente corpulentas e aparentando idade mais avançada. No entanto, esse distanciamento faz com que seus traços se aproximem de um padrão feminino recorrente entre as representações femininas no *Black Metal*, como veremos replicado em outra imagem a seguir. Já Satanás, figura que passou por diversas metamorfoses no decorrer histórico da função religiosa da imagem, se encontra no “meio termo” entre o que seria sua manifestação mais monstruosa, com feições predominantemente animais e teratológicas, e o distinto e bem vestido cavalheiro em *Goethe*.

A imagem ainda pode ser relativamente classificada como sátira profana a uma específica frase proferida por Jesus: “Get thee behind Me, Satan”, oração que intitula a imagem, foi a resposta dada por Jesus a Satanás quando este lhe ofereceu todos os reinos do mundo se Jesus o adorasse. Jesus ainda teria dito a mesma frase para Pedro, quando este se opôs a Jesus, logo após ter revelado que deveria morrer para depois elevar-se do corpo morto, sendo este o motivo pelo qual havia sido lançado no mundo¹³. Ao apropriar-se da frase proferida por Jesus, e utilizar-se dela para legendar uma composição visual com sentidos opostos ao original, a banda claramente inscreve sua produção material e expressiva em um determinado contexto estético e cultural – o de seu subgênero, especificamente –, ao mesmo tempo em que gera uma distinção para com outros subgêneros do *metal*, além de outros gêneros musicais que não se valem deste tipo de temática.

Na imagem Satanás segura uma freira pelas costas, reconhecida pelo crucifixo em seu pescoço e faixa característica na cabeça. A posição em que se encontram faz menção ao ato sexual em sua forma mais primitiva, animalasca no que se refere plasticamente à proximidade com o coito animal, e que já foi severamente discriminada pela Igreja Católica. A posição em que se encontra a freira, com os joelhos no chão, apenas reforça a superioridade conferida a Satanás na composição, na qual a freira representa não só a submissão da Igreja Católica ao deus do inferno, como também da mulher em relações sexuais, também recorrente entre as temáticas do subgênero. Enquanto uma de suas mãos busca apoio no chão, a outra tenta se desvencilhar do domínio de Satanás ao mesmo tempo em que clama por ajuda.

O efeito de participação vicária é suscitado pela imagem seja através de sua *filiação* ou *rejeição*. Esse efeito não permite que o observador ultrapasse os limites do *contemplar*: a ação não indica qualquer possibilidade de participação maior do que essa, representada em grande parte pela superioridade de Satanás no que se refere ao controle da modelação visual. Os que a ela se *filiam*, aqueles “filhos brutos da natureza, sem as rédeas de nenhum sentimento de delicada humanidade, abandonam-se sem pudor a esse poderoso impulso”¹⁴, que nestes

¹³ *The New Dictionary of Cultural Literacy*, editado por E. D. Hirsch, Jr., et al. Boston: Houghton Mifflin, 2002; 3ª edição. Disponível em <http://www.bartleby.com/59>; acesso em 03/03/2008.

¹⁴ (Schiller, Friedrich. *O fascínio do horrendo*. In: A arte trágica. 1792, Apud Eco, 2007b: 220).

casos é gerado por um efeito inscrito na representação. No entanto, a posição de submissão na qual se encontra a freira é capaz de despertar outro tipo de testemunho, o de *rejeição* ao ato, mas que não ultrapassa esse sentimento exatamente pela impossibilidade que carrega a imagem de que se tome qualquer atitude: “Se o homem educado e de sentimentos refinados constitui uma exceção, não é porque esse instinto não existe nele, mas porque é sobrepujado pela força dolorosa da piedade ou é refreado pelas leis do decoro”¹⁵.

O mesmo gesto da figura feminina parece então carregar consigo duas díspares possibilidades de efeito: a de *testemunho* em suas duas possibilidades, seja na filiação ou na rejeição, na medida em que tem por finalidade congelar o olhar do observador em ambos os casos, já que este é claramente convidado a participar pelo gesto da figura feminina, mesmo que a participação seja, nos dois casos, restrita à contemplação e reconstituição de seus elementos.

A próxima imagem é composta por diversas colagens e manipulações de fotografias sobre um fundo principal. Mesmo com todas as alterações, reconhecemos nesta uma maior impregnação de características humanas, no que se refere à sua disposição plástica, principalmente nas texturas de pele das figuras. Uma forte aura de bruxaria é observada, na medida em que representa algum tipo de ritual que não parece possuir ligação com outro culto específico, seja pela presença de apenas duas mulheres, na forma em que uma delas parece ter o controle da situação, pela ausência na imagem de outros observadores, assim como pela escuridão da floresta e do ar gélido de suas árvores.

Mais uma vez encontramos a mulher em alguma forma de padecimento. Na imagem observamos duas figuras femininas, sendo que a da esquerda parece ter tido seus braços decepados, assim como sua cabeça. No lugar desta parece se formar uma outra, como a de alguma entidade sobrenatural que de seu corpo se apodera. O tipo de vestido utilizado nos remete ao medievo europeu, reforçando a idéia de bruxaria, já que neste período histórico muitas mulheres foram tidas como bruxas e então queimadas pela Inquisição da instituição católica. Parece-nos que na floresta existe algum tipo de força que controla a situação, sendo a mulher da esquerda alguma bruxa responsável por incorporar essa força para proceder com o ritual, no qual a segunda figura feminina, a da direita, parece ter importante papel na ação.

¹⁵ (Schiller, Friedrich. *O fascínio do horrendo*. In: A arte trágica. 1792, Apud Eco, 2007b, p. 220).



Em um primeiro momento fica a impressão de que sua função seria simplesmente a de configurar sacrifício a ser oferecido a algum tipo de *entidade*. No entanto, a forma como parece estar amarrada pelos pés ao que seria um pântano ou pequeno lago, assim como o tipo de *cipó* que sai diretamente deste para imobilizá-la, ajudam a compreender a mulher mais do que um simples sacrifício carnal: ao ser imobilizada nua e com as pernas abertas, a mulher nos denuncia que parece ter sofrido algum tipo de mutilação. A espécie de sangue que escorre de seu sexo, sua feição de sofrimento e a forma como leva o braço esquerdo (o direito também parece ter sido decepado) até o sangramento nos dá a entender que ou sofreu algum tipo de violência sexual animalesca, ou que dali algo maior foi extirpado: uma criança de seu ventre, por exemplo.

Logo, a imagem parece buscar nos restituir a determinado momento da ação que nela só restam vestígios, sedimentos, sem, no entanto, disponibilizar ao olhar maiores pistas para que o observador possa reconstruir por completo o percurso de sua ação, da mesma forma que os projetados. A ausência de pistas nos dá uma idéia de que, mesmo buscando certo tipo de realismo no convite que faz à participação, esta não almeja ser convincente, tornar-se real. Não existe um bebê, não fica claro quem a violentou, e a mesma expressão de padecimento parece denunciar o sentimento, por parte da mulher da direita, de certo prazer ao que na cena ocorre.

A beleza plástica utilizada para representar atos atrozos colabora com sua capacidade de congelar o olhar. A ausência de mais pistas chega a causar confusão naqueles que buscam compreender o que antecede ou mesmo acontecerá na cena. As marcas que apresenta apenas nos convidam a participar de seu limbo, de um momento que, para capturar e congelar o olhar, também deve ser congelado no tempo. E dessa participação só podemos observar, ao longe, em uma contemplação quase flagrante de alguém que, escondido entre as árvores, observa o ritual.

O efeito de testemunho consentido é então verificado, e reforçado pela beleza da imagem e de um tempo que parece querer se mover, mas está imóvel, e que, ciclicamente, também congela nosso olhar. Seja em sua *filiação* ou *rejeição*, a participação na imagem é reservada apenas à contemplação. Quem a ela se filiar deve se contentar com uma presença passiva, esguia, já que sua própria teatralidade ritualística parece não comportar nenhum outro ator. E da mesma forma que sua beleza atroz seduz o instinto cruel de alguns observadores, também o faz com aqueles que têm em seu interior um sentimento de compaixão com a figura da direita.

* * *

Enquanto a primeira imagem apresenta uma ação em desdobramento, a segunda nos parece apresentar, em parte, apenas os sedimentos de uma ação que já aconteceu, mas sem possuir exatamente a intenção de restituir ao observador uma efígie convincente ou dada facilmente. Nem tampouco projetar o observador a determinado desfecho. Mesmo analisando a frase inserida na primeira imagem, ou tentando reconstituir os sedimentos na segunda, sempre nos deparamos com uma descrição cíclica da cena, como se em ambas o padecimento das vítimas estivesse relegado a uma espécie de limbo temporal. E se sua permanência nesse limbo as desvinculam de qualquer desdobramento temporal, a construção de ficcionalidades através da organização de seus elementos internos impedem qualquer aproximação destas com o real. Possuem um tempo sempre possível, mas imóvel, incapaz de ser atualizado. Tempo no qual o observador, em ambos os casos, tem o seu olhar congelado, e, com isso, delas não consegue se desvencilhar. É delas um eterno testemunho.

Considerações finais

Acreditamos que a apresentação destas breves questões possa ter expressado um pouco da relevância em observar como a produção de imagens no *Black Metal* se apropria da fotografia e do grotesco para representar suas temáticas pouco palpáveis. A intrínseca ausência de realidade em seus motivos fazem com que suas representações visuais sejam produzidas através de manipulações fotográficas, bem como da apropriação de suas tópicas, com a intenção de restituir-lhes certa aura de autenticidade, mas não compromisso com a realidade, em relação ao regime discursivo compartilhado pelo subgênero.

Verificou-se que na estilística do grotesco o *Black Metal* encontra os aspectos plásticos necessários para instaurar o que entendemos como um hipotético modelo de discursividade visual do subgênero, principalmente no que se refere à recorrência das formas de composição utilizadas. Não foi propósito do artigo apresentar nenhuma proposição analítica, e sim ressaltar que o exercício analítico sobre essas imagens pode reconhecer nelas determinados tipos de efeito que são recorrentes nas imagens do *Black Metal*, e que estes sempre parecem buscar uma coerência às suas temáticas de gênero.

Referências

- ADAMS, Ansel. *O negativo*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- BIONDI, Angie; PICADO, Benjamin. *Figuras da Imediaticidade: olhar testemunhal e semiótica do grotesco na retórica visual da publicidade*. Trabalho apresentado ao NP Fotografia: Comunicação e Cultura, no VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). UNB, Brasília: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 2006.
- CARDOSO FILHO, J. L. *Música Popular Massiva na perspectiva mediática: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no Heavy Metal*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: FACOM/UFBA, 2006.
- DUBOIS, Phelippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papins Editora, 1993.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Edições 70, 2006. 281p.
- _____. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2007a. 438p.
- _____. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007b. 453p.
- FATORELLI, Antonio. *A Fotografia no Contexto das Novas Tecnologias da Imagem*. Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia: Comunicação e Cultura, do XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (Intercom). São Paulo: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 2001.
- GOMBRICH, Ernest. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *Sobre a interpretação da obra de arte: o quê, o porquê e o como*. In: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v. 12, n. 13. Belo Horizonte, dez. 2005. p. 11-26.
- GOMES, W. S. *Estratégias de produção de encanto: o alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles*. In: Textos de Cultura e Comunicação. BA., v. 35, p. 99-125. 1996.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e Memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec; Senac Editora, 2005.
- SARTORETTO, José Natal. *Do figurativo ao abstrato, todas as tendências da arte*. BFC, n. 104, dez. 1958, pp. 22-24.
- TACCA, F. *Imagem Fotográfica: aparelho, representação e significação*. In: Psicologia & Sociedade, 17, set/dez: 2005. p. 09-17.