

Uma trilha sonora para o fim dos tempos: escatologia bíblica e apocalipses seculares nas canções do Black Sabbath (1970-1971)

A soundtrack for the End of Times: biblical eschatology and secular apocalipses in Black Sabbath's songs (1970-1971)

Daniel Rocha¹

RESUMO

A banda inglesa Black Sabbath representou um marco na história da música, apresentando ao mundo, no início dos anos 1970, uma sonoridade e temáticas líricas sombrias e pesadas, dando origem ao heavy metal. Procuramos analisar, neste texto, a presença de elementos bíblicos, mais especificamente escatológicos, nas canções de seus três primeiros álbuns. Na primeira seção, apresentamos algumas questões teóricas e metodológicas sobre a música como objeto de pesquisa no campo dos estudos de religião, tendo como principais referências os trabalhos de Marcos Napolitano sobre música e história e de Arnaldo Érico Huff Jr. sobre religião e música. Na sequência, buscamos discutir o contexto histórico e cultural do final dos anos 1960, dentro do qual a obra do Black Sabbath deve ser compreendida. Nas últimas duas seções, nos dedicamos à análise da produção musical da banda no início dos anos 1970. Primeiramente, analisamos as características do trabalho, levando em conta sonoridade instrumental, performance, letras, contexto histórico e crenças compartilhadas com o público. Por fim, analisamos os elementos bíblicos e escatológicos presentes nas letras de algumas músicas.

Palavras-chave: Black Sabbath. Escatologia. Religião e música. Heavy Metal. Guerra Fria.

ABSTRACT

The English band Black Sabbath represented a milestone in the history of music, presenting to the world, in the early 1970s, a dark and heavy sound and lyrical themes, giving rise to heavy metal. We seek to analyze, in this text, the presence of biblical elements, more specifically eschatological, in the songs of their first three albums. In the first section, we present some theoretical and methodological questions about music as an object of research in religious studies, having as main references the works of Marcos Napolitano on music and history and of Arnaldo Érico Huff Jr. about

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) da CAPES no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), onde atua como Professor Colaborador. Email: danielrochabh@gmail.com

religion and music. In the sequence, we seek to analyze the historical and cultural context of the late 1960s, within which Black Sabbath's work must be understood. In the last two sections we dedicate to the analysis of the musical production of the band in the beginning of the 1970s. initially, analyzing the characteristics of the work, taking into account the sound, the instrumental performance, the lyrics, the history and the beliefs shared with the audience. Finally, we analyze the biblical and eschatological elements in the lyrics of some songs.

Keywords: Black Sabbath. Eschatology. Religion and music. Heavy Metal. Cold War.

*“Now, in darkness, world stops turning”
Black Sabbath*

Desde suas origens, o *heavy metal* sempre foi mais do que apenas um estilo musical ou uma vertente do *rock'n roll*. Para muitos, ser um fã de *heavy metal*, ou *headbanger*, vai além da música. Podemos falar mesmo de uma subcultura ligada ao metal que se expressa nos cabelos longos, nas roupas pretas, no consumo de fonogramas, camisas e outros *merchandisings* de suas bandas preferidas, na presença em *shows* e mesmo em “rituais” de audição coletiva dos novos discos de bandas do gênero. Além disso, a subcultura do *heavy metal* é marcada – muitas vezes mais por um olhar “de fora”, da mídia e de grupos religiosos conservadores – pela relação com o oculto, com poderes do “mal”, com imagens perturbadoras e amedrontadoras como caveiras e demônios e com temáticas ligadas ao que Deena Weinstein (2000) chamou de “forças do caos”.

O *heavy metal* como sonoridade e estética tem suas origens na banda inglesa Black Sabbath e em seu primeiro álbum autointitulado.² Na contramão do *flower power* e da ênfase no “paz e amor” da juventude *hippie* dos anos 1960, quatro jovens da industrial cidade inglesa de Birmingham – Anthony “Tony” Iommi, William “Bill” Ward, John “Ozzy” Osbourne e Terry “Geezer” Butler – investiram em um instrumental e em temáticas que envolviam os medos e as apreensões das pessoas de sua época. Originalmente era uma banda de *blues* e *rock'n roll* (que tocava músicas de outros artistas), que utilizou por algum tempo o nome Earth. No final dos anos 1960 os quatro músicos enveredaram por um outro caminho, que mudaria o nome da banda e a história do *rock'n roll*. Em sua biografia, Ozzy Osbourne (2010, p. 93) diz que “foi Tony que sugeriu primeiro que fizéssemos algo que soasse *do mal*”. Observando como o cinema local sempre ficava lotado para a exibição de filmes de terror, de acordo com Osbourne, Iommi fez a seguinte observação: “Não é estranho como as pessoas pagam para sentir medo? [...] Talvez a gente devesse parar de fazer blues e escrever músicas *de medo*”. Daí seguiu-se a composição da música Black Sabbath, a adoção desse nome pela banda e a gravação e lançamento de seu primeiro álbum com sua icônica e

² Sobre a “paternidade” do *heavy metal*, existem algumas poucas discordâncias sobre qual banda seria a pioneira. Alguns apontam a precedência do Led Zepellin no estilo e outros chegam a mencionar a banda californiana Blue Cheer. Mas é praticamente um consenso entre estudiosos e admiradores do gênero de que foi o Black Sabbath que forneceu todo o fundamento para o surgimento do *heavy metal*.

enigmática capa com uma bruxa em pé, em frente de uma casa no campo cercada de árvores e folhas secas, com uma aparência que remetia a antigos filmes de terror.

Neste texto buscaremos refletir, a partir de canções dos três primeiros álbuns da banda Black Sabbath – *Black Sabbath*, *Paranoïd* e *Master of Reality* –, como a “aura” atemorizante do som dos chamados “pais do *heavy metal*” precisa ser compreendida, levando em conta questões musicais, estéticas e, também, o imaginário que era mobilizado em suas letras, no qual vários elementos escatológicos cristãos foram acionados em um contexto mundial marcado por temores “apocalípticos”. Como e por que a “música assustadora” elaborada por Iommi e seus companheiros despertou tanto interesse naquele contexto? Que temores compartilhados pelo público estavam presentes naquelas canções?

Inicialmente, discutiremos, de maneira breve, questões teóricas e metodológicas nos trabalhos acadêmicos que têm a música como objeto de investigação no campo dos estudos sobre religião. A partir das reflexões de Napolitano (2005) e Huff Junior (2022), procuraremos apresentar alguns princípios norteadores para a discussão do tema e, também, as veredas metodológicas que orientaram, neste texto, a abordagem feita da obra do Black Sabbath e suas relações com elementos do imaginário religioso. Na sequência, buscaremos apresentar e discutir o contexto histórico no qual os três primeiros álbuns da banda foram lançados. Em que medida o contexto da Guerra Fria e os temores sobre a iminência de um “holocausto nuclear” impactaram as consciências e, também, a produção artística? Por fim, nas últimas duas seções, nos dedicaremos à análise da produção musical do Black Sabbath no início dos anos 1970. Primeiramente, procuraremos demonstrar como o impacto da obra do Black Sabbath precisa ser analisado a partir de diversos fatores e não apenas das letras das músicas: sonoridade instrumental, estética, performance, letras e suas referências, contexto histórico e público-alvo precisam, necessariamente, ser levados em conta em tal análise. Na seção final, aí sim colocando maior ênfase na análise de letras das canções dos primeiros três álbuns da banda, procuraremos demonstrar a presença de diversos elementos bíblicos ligados ao imaginário judaico-cristão e, mais especificamente, à escatologia cristã que, em conjunto com imagens do que podemos chamar de “apocalipsismo secular” (WOJCIK, 1997), trouxeram a expectativa da iminência do fim do mundo – embalada por guitarras distorcidas, andamentos “arrastados” e afinações graves – para os palcos e vitrolas pelo mundo afora.

1. A religião “na” música

O título desta seção procura demarcar o tipo de abordagem que aqui realizamos. O papel da música nas religiões é bem conhecido: desde expressões religiosas mais arcaicas, nas quais os cantos e uso de instrumentos musicais faziam parte dos mais diversos ritos religiosos, até os modernos cultos evangélicos, nos quais o período dedicado aos “louvores cantados” tem ocupado nas cerimônias um tempo maior que as próprias pregações dos pastores, a música na religião é

uma constante. Mas, como analisa Huff Júnior (2022, p. 690), as pesquisas mais recentes no campo dos estudos sobre religião “têm avultado principalmente em dois horizontes: o da presença da música como expressão nas religiões mundiais e o do aspecto religioso da cultura pop contemporânea”. A primeira abordagem poderia ser chamada de “a música na religião”, e a segunda de “a religião na música”. Como indica nosso subtítulo, nos dedicaremos aqui à segunda forma de analisar essa relação.

Um questionamento importante a ser feito em pesquisas sobre música realizadas na área dos estudos sobre religião – e, podemos dizer, em outras áreas das Ciências Humanas – é sobre o que é analisado nos ditos trabalhos sobre música. Um problema constante em textos que utilizam canções como fonte e/ou objeto de pesquisa é a tendência a limitá-las à sua dimensão poética; isto é, à letra da canção. Marcos Napolitano (2005, p. 80) coloca essa questão em destaque e afirma que abordagens “da música popular centrada[s] unicamente nas ‘letras’ das canções” têm levado “a conclusões problemáticas e generalizado aspectos parciais das obras e seus significados”. O que é colocado por Napolitano para a música popular pode ser aplicado também à análise de hinos religiosos. Por exemplo, em um trabalho que se tornou uma grande referência nos estudos sobre a inserção do protestantismo no Brasil, Antônio Gouvêa Mendonça (1984) procurou demonstrar que a preferência dos fiéis das igrejas protestantes do meio rural brasileiro por certos hinos, no final do século XIX e início do século XX, seria uma indicação das principais crenças teológicas partilhadas em suas comunidades de fé. De acordo com o autor, no contexto de maior informalidade que marcava as congregações atendidas por pastores itinerantes,

não temos nenhum material que indique as formas de expressão de fé por parte do povo. As orações serviriam, mas não ficaram registradas por serem espontâneas. Os sermões, além de partirem da instituição, não ficaram escritos nas suas formas mais legítimas [...]. Não nos resta, portanto, outro documento que expresse a resposta e a organização da crença por parte do protestante comum a não ser o seu livro de cânticos sagrados. Eles eram cantados no culto, onde a presença dos pastores e líderes podia talvez selecioná-los a partir do sistema teológico institucional. Mas mesmo assim é provável que eles procurassem atender, na escolha de cânticos, as predileções dos adeptos. No entanto, a regra geral era que os próprios fiéis selecionassem os cânticos preferidos, uma vez que ficavam longos meses sem a presença dos pastores (MENDONÇA, 1984, p. 234).

Mas em que medida podemos compreender “a organização da crença por parte do protestante comum” a partir dos seus hinos preferidos? Analisando as letras de tais hinos, Mendonça fala de alguns temas que seriam recorrentes no protestantismo “pioneiro” no Brasil, como elementos pietistas e conversionistas, o vocabulário “guerreiro” e de combate às forças do mal, a jornada do peregrino em uma terra hostil e, também, elementos milenaristas. Mas a preferência das pessoas por um determinado hino religioso ou canção em geral tem necessariamente a ver com a concordância racional com o conteúdo expresso na

“letra”? Os elementos musicais, como melodia e ritmo, não seriam tão cativantes – ou até mais – quanto o conteúdo das letras? Dessa forma, nos parece questionável a suposição de que a preferência por certos hinos revelaria as crenças teológicas compartilhadas pelas comunidades. De fato, pode ser considerado um indício de tais crenças, mas não é um argumento que se sustente se não for respaldado por outros indícios. Não poderia um hino ser popular por ter uma melodia agradável ou que já fosse conhecida dos ambientes “profanos”?³ No mais das vezes, as pessoas realmente realizam uma reflexão sobre o conteúdo teológico das letras de tais hinos?

Dessa forma, um requisito fundamental para abordagens consistentes das canções é a realização de análises que levem em conta “letra” e música ou, como diz Napolitano (2005, p. 80), “a dupla natureza da canção: musical e verbal”. Mas isso não significa analisar friamente, de um lado, os símbolos de notação musical presentes nas partituras e, do outro lado, a letra da canção. Como “a experiência musical só ocorre quando a música é interpretada” (NAPOLITANO, 2005, p. 84), um terceiro elemento imprescindível para se pensar uma canção é a performance. Retomaremos a essa questão mais adiante, ao analisarmos a obra do Black Sabbath. Mas é importante termos consciência de que, apesar dessa divisão interna, a canção – enquanto letra, música e performance – é experienciada pelo ouvinte como uma unidade. Tendo em vista a proposta deste texto, nossa abordagem também não pode se limitar aos três aspectos internos da canção e suas subdivisões como harmonia, melodia, timbre, condução rítmica, figuras de linguagem, arranjos, etc.

Michael Pye argumenta que a Ciência da Religião não se caracteriza por um método específico e *sui generis* de investigação do seu objeto de pesquisa, mas sim por uma articulação própria de abordagens de outras áreas do saber, tendo em vista o estudo das religiões. Em suas palavras: “embora os métodos à nossa disposição sejam conhecidos no contexto de outras disciplinas, eles são reunidos de uma maneira particular para facilitar o estudo preciso do campo em questão, especificamente as religiões” (PYE, 2017, p. 163). Esse olhar ampliado e mesmo interdisciplinar dos estudos sobre religião também é sugerido por Huff Júnior (2022, p. 690) para os trabalhos na área que têm as relações entre música e religião como objeto de pesquisa. Para ele, “de todas estas áreas, a Ciência da Religião se beneficia extraindo-lhes insights, questões, abordagens e métodos para o estudo de música e religião”. Dessa forma, “o trabalho a ser feito indica a construção de um instrumental teórico próprio à Ciência da Religião, ainda que inter ou transdisciplinar [...]”. Analisando a questão a partir da historiografia, Napolitano (2005, p. 96) também defende a utilização de instrumentos e metodologias de áreas diversas para o estudo das canções: “A rigor, a melhor abordagem é a interdisciplinar, na medida em que uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográfica, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado”.

³ Vale lembrar que vários hinos protestantes do século XIX utilizavam melodias de músicas populares conhecidas, mas alterando suas letras.

E tal enfoque interdisciplinar se torna ainda mais necessário quando levamos em conta que as canções não são indiferentes aos contextos histórico, político, social, etc., nos quais são criadas, performadas e recepcionadas. As canções podem nos revelar muito sobre as tensões e peculiaridades de seu contexto, indo de questões técnicas, como a utilização de determinados instrumentos musicais e técnicas de interpretação, até as interrogações e expectativas quanto ao futuro tanto do artista quanto do público ao qual ele se dirige. Nesse sentido, podemos trabalhar com alguns elementos da história das ideias – desenvolvida por autores da chamada “Escola de Cambridge”, como Quentin Skinner – para pensar as canções em seus contextos. Utilizando como fonte de pesquisa textos políticos, Skinner fala da importância de se investigar

o que seus autores estavam *fazendo* quando os escreveram. Podemos começar assim a ver não apenas que argumentos eles apresentavam, mas também as questões que formulavam e tentavam responder, e em que medida aceitavam e endossavam, ou contestavam e repeliam, ou às vezes até ignoravam (de forma polêmica), as ideias e convenções então predominantes no debate político. Não podemos esperar atingir esse nível de compreensão estudando tão-somente os próprios textos. A fim de percebê-los como respostas a questões específicas, precisamos saber algo da sociedade na qual foram escritos (SKINNER, 1996, p. 13).

Alguns *insights* dessa abordagem historiográfica nos oferecem boas referências para transpormos parte dessa metodologia de “contextualização das ideias” para uma “contextualização das canções”: se o foco de Skinner estava na discussão de ideias e discursos políticos, nós procuraremos no estudo das canções do Black Sabbath ampliar esse debate para uma história do contexto (histórico, técnico, musical etc.) de produção de tais canções. O estudo da obra do Black Sabbath e da presença de elementos da escatologia cristã em suas letras passa por uma análise “interna” da canção em sua letra, música e performance, mas também passa por compreender os trabalhos de Tony Iommi e seus companheiros no contexto em que foram realizados. Dessa forma, o nosso próximo passo é procurar entender como e por que temáticas relativas ao fim dos tempos despertaram os interesses da banda e de seu público na virada da década de 1960 para a de 1970.

2. Apocalipses religiosos, apocalipses seculares

No final dos anos 1960, o “fim do mundo” era, de fato, um tema que estava na ordem do dia. Se antes dos ataques norte-americanos às cidades de Hiroshima e Nagasaki a ideia de que o mundo chegaria a um fim se apresentava, na maioria das vezes, como uma metáfora ou hipérbole ou, ainda, em algumas tradições religiosas, como parte dos mitos de criação e destruição do mundo, a partir de 1945 isso mudou drasticamente. A possibilidade do extermínio de uma nação, de um povo, de uma etnia, etc., pela força militar ou por desastres naturais, sempre foi algo plausível, mas foi apenas a tecnologia nuclear que teve a capacidade de mudar a perspectiva mundial e criar a possibilidade de todo o planeta estar “unido” na destruição. De acordo com Moltmann (2003, p. 225), a explosão das

bombas atômicas fomentou ao redor do planeta uma concepção de que “a época em que existimos é a última época da humanidade, pois vivemos no tempo em que o fim da humanidade pode ser provocado a qualquer momento”. No discurso que proferiu quando agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1949, o escritor norte-americano William Faulkner afirmou que “hoje, nossa tragédia é um medo físico geral e universal suportado há tanto tempo que podemos até aturá-lo. Não há mais problemas do espírito. Só resta a pergunta: Quando serei explodido?”⁴

No período da Guerra Fria, tal expectativa atingiu seu ápice e inundou a mentalidade popular, a cultura *pop* e o universo religioso com a probabilidade da ocorrência de um desfecho trágico para a história humana. De acordo com Jacques Le Goff (1984, p. 449), “a era atômica suscitou numa grande parte da humanidade, uma angústia e uma mentalidade apocalípticas no sentido vulgar do termo, ou seja, catastróficas”. Popularizaram-se imagens do que Daniel Wojcik (1997) chama de “apocalipses seculares”. Produziu-se um imaginário permeado por um futuro sombrio no qual o fantasma do holocausto nuclear assombrava a todos. O desenvolvimento da ciência e da técnica – que se apresentavam no século XIX como esperança de um futuro promissor e próspero para a humanidade – acabou por criar as condições de um fim iminente de toda a espécie humana e, também, para a volta de um discurso apocalíptico de proporções mundiais. Se antes das duas grandes guerras mundiais prevalecia o otimismo em relação ao progresso da humanidade sob a batuta do “regime de historicidade moderno” – no qual o presente era “percebido como inferior ao futuro” (HARTOG, 2013, p. 260) –, após a Segunda Guerra Mundial “as visões e crenças relativas ao fim do mundo parecem ter se tornado cada vez mais pessimistas, enfatizando o desastre cataclísmico da mesma forma como as visões milenaristas anteriores enfatizavam a chegada iminente de uma nova era redentora” (WOJCIK, 1997, p. 98).⁵

A possibilidade de um conflito entre Estados Unidos e União Soviética, apesar de todo o desenvolvimento tecnológico ocorrido naquele período – inclusive com os avançados projetos espaciais das duas potências rivais –, difundiu a ideia de que o mundo poderia ser destruído caso um simples botão fosse pressionado. Os apocalipses seculares tornaram-se temas de filmes como *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb* (1964) de Stanley Kubrick e *Planet of the apes* (1968), com seu icônico final no qual o astronauta Taylor, interpretado por Charlton Heston, descobre que o planeta governado por macacos falantes é, na realidade, a terra do futuro, pós-guerra nuclear, demonstrando um pouco do pessimismo e da angústia frente ao projeto armamentista desenfreado. Na música, canções de sucesso dos anos 1960 como

⁴ No original: “our tragedy today is a general and universal physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the spirit. There is only the question: When will I be blown up?” Discurso disponível em <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>>. Acessado em 09 de setembro de 2022.

⁵ No original: “Visions and beliefs about the end of the world appear to have become increasingly pessimistic, stressing cataclymic disaster as much as previous millenarian visions emphasized the imminent arrival of a redemptive new era”

Hard Rain's a-Gonna Fall (1962) e *Talkin' World War III Blues* (1963) de Bob Dylan e *Eve of Destruction* (1965) de Barry McGuire traziam as expectativas da guerra atômica para os rádios e radiolas.

Mas as expectativas em relação à iminência do fim dos tempos não foram totalmente “secularizadas” e traduzidas em termos bélicos. O início dos anos 1970 também foi marcado por grupos que procuravam provar que o contexto de iminência do fim seria, de fato, o cumprimento de profecias antigas e revelações anunciadas por visionários ao longo da história. O interesse pelas profecias de Nostradamus, por exemplo, se revigorou no período⁶. Mas o que ganhou, de fato, popularidade e despertou a curiosidade das pessoas foram as interpretações do contexto geopolítico da época apoiadas em referências bíblicas. Nesse contexto, enquanto alguns se uniam a John Lennon pedindo aos líderes mundiais que dessem “uma chance à paz”,⁷ autores fundamentalistas de *best sellers* “apocalípticos”, como Hal Lindsey, Tim LaHaye e John F. Walvoord, popularizavam as interpretações pré-milenaristas/dispensacionalistas de textos escatológicos: afirmavam que os acontecimentos ocorridos ao longo do século XX, que levaram a tal estado de coisas, foram todos previstos por eles a partir de suas interpretações das profecias bíblicas. Esses autores difundiram uma percepção de que a criação do Estado de Israel em 1948, a retomada de Jerusalém pelo exército israelense em 1967 e as “guerras e rumores de guerras” do contexto da Guerra Fria seriam sinais inegáveis da iminência de um conflito final de dimensões escatológicas (inclusive com o surgimento de um novo Império Romano comandado pelo Anticristo) precedendo a Segunda Vinda de Jesus. Além da popularização de tais ideias, os livros sobre escatologia se tornaram uma enorme fonte de recursos financeiros para seus autores. *The Late Great Planet Earth* (1970) de Hal Lindsey, por exemplo, se tornou o livro de não ficção mais vendido na década de 1970, sendo adquirido por algo em torno de 30 milhões de pessoas.⁸ Lindsey ganhou tal relevância ao afirmar constantemente que os sinais do fim do mundo preditos na Bíblia estariam, no final dos anos 1960, estampados nas manchetes dos jornais: “O que mais tem surpreendido aqueles que têm estudado as profecias bíblicas é que estamos observando o cumprimento dessas profecias em nossa época. Alguns dos acontecimentos futuros, preditos há centenas de anos, soam como se estivéssemos lendo os jornais de hoje” (LINDSEY; CARLSON, 1970, p. 20).⁹

Porém, a presença do imaginário bíblico e dos “personagens” de seu enredo escatológico nos anos da Guerra Fria não se limitou a textos produzidos por religiosos. Como dissemos, alguns artistas desse período foram além das narrativas

⁶ Sobre as apropriações e interpretações das profecias de Nostradamus ao longo do tempo, ver: GERSON, Stephane. *Nostradamus: how an obscure Renaissance astrologer became the modern prophet of doom*. New York: St. Martin's Press, 2012.

⁷ Referência à canção “Give peace a chance” de 1969.

⁸ Os autores divergem nos números totais de vendas, mas todos estimam algo em torno dos 30 milhões. Karen Armstrong (2009, p. 369) fala em 28 milhões de exemplares, e Diamond (1989, p. 134) e Weber (2004, p. 191), em 35 milhões.

⁹ “The astonishing thing to those of us who have studied the prophetic Scriptures is that we are watching the fulfillment of these prophecies in our time. Some of the future events that were predicted hundreds of years ago read like today's newspaper”.

do “apocalipsismo secular” como mote e inspiração para suas criações. Por exemplo, a figura do Anticristo foi acionada por Roman Polanski no cinema em 1968 em sua adaptação do romance *Rosemary’s Baby* de Ira Levin. Outros grandes sucessos do cinema de horror dos anos 1970, como *The Omen* [A Profecia] (1976), também se utilizaram de elementos bíblicos escatológicos, atraindo a atenção e investindo nos temores de um público que, muitas vezes, já estava familiarizado com aquelas narrativas e personagens. De acordo com Napolitano (2005, p. 100), “o artista, ao criar uma obra, procura passar uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da sua obra”.

3. A estética do medo

É nesse contexto que, em 1968, quatro jovens da cidade inglesa de Birmingham iniciaram uma parceria musical que daria início à banda que se tornaria conhecida como “os pais do *heavy metal*”. No ambiente “apocalíptico” do subúrbio industrial de uma cidade que havia sido profundamente afetada pelos ataques alemães durante a Segunda Guerra Mundial, veio a ser forjada uma sonoridade que, poderíamos dizer, ajudaria a pôr fim às expectativas otimistas da proximidade da Era de Aquário e se tornaria uma trilha sonora para uma juventude afetada pelos temores e terrores da iminência de um desfecho trágico da história humana. Diferentemente da ensolarada Califórnia ou mesmo da efervescente Londres, Birmingham era um ambiente “cinzento” e “a monotonia da paisagem encontrada nas ruínas bombardeadas da guerra, nas fábricas intermináveis e nos céus cinzentos e enfumaçados” somava-se à falta de perspectivas de futuro e ao “tédio do ensino médio da juventude de Birmingham na década de 1960” (COPE, 2010, p. 29).¹⁰

Algumas pessoas pensam nesse lado “sombrio” do Black Sabbath como uma consequência de letras que abordariam temas ligados ao ocultismo – sob a inspiração de Aleister Crowley, por exemplo – ou mesmo à menção do nome de Satanás em algumas de suas canções. Discutiremos alguns pontos das temáticas líricas do Black Sabbath adiante, mas gostaríamos de demarcar, dentro da percepção de que não podemos pensar uma canção a partir somente de sua letra, como a sonoridade criada por Iommi, Butler, Ward e Osbourne estabeleceu um novo paradigma dentro do *rock’n roll* e do que se popularmente se chama de “música pesada”. Como afirma Napolitano (2005, p. 96), “muitas vezes, o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo”.

Em sua biografia, Osbourne relata: “Não me lembro onde tocamos ‘Black Sabbath’ pela primeira vez, mas posso garantir que me lembro da reação da plateia: todas as garotas saíram correndo do show, gritando. ‘Ei, o objetivo de

¹⁰ Sobre o contexto social e musical de Birmingham nos anos 1960, sugerimos a leitura do capítulo “Birmingham: the cradle of all things heavy” do livro *Black Sabbath and the rise of Heavy Metal music* (2010) de Andrew L. Cope.

estar numa banda não é transar, em vez de fazer as garotas fugirem de medo?’ – reclamei para os outros depois” (OSBOURNE, 2010, p. 94). Se a figura do diabo já teria sido acionada anteriormente no *blues* – como em *Me and the Devil blues* (1938) de Robert Johnson – e no *rock’n roll* – como a icônica *Sympathy for the Devil* (1968) dos Rolling Stones – por que foi só o Black Sabbath que se tornou conhecido por fazer músicas “amedrontadoras”? Podemos falar, no caso do Black Sabbath, em uma “estética de terror” em suas canções. E não se tratava de performances ao vivo com simulações de morte e sangue artificial espalhado pelo palco, como ocorria em apresentações de Alice Cooper e do Kiss. No Black Sabbath, o “mal” estava também no elemento instrumental de suas canções. De fato, Iommi conseguiu criar algo que “soava do mal”.

Entre os fãs do gênero *heavy metal*, muitos atribuem essa paternidade de uma música “maligna” ao uso do trítono¹¹, o *diabolus in musica*, em suas composições, sendo o riff inicial, utilizando o intervalo entre Sol e Dó#, da música Black Sabbath, um exemplo constantemente lembrado. Essa dissonância, que proporciona um sentimento de instabilidade ou mesmo tensão, foi demonizada durante a Idade Média e, contemporaneamente, é utilizada com frequência em trilhas sonoras de filmes de terror e suspense. No relato de Osbourne sobre a composição da música Black Sabbath, percebemos como o medo por ela inspirado vinha tanto da parte lírica quanto da instrumental:

Bill [Ward] e eu [...] começamos a escrever uma letra que acabou se transformando na música Black Sabbath. É basicamente sobre um cara que vê uma figura vestida de negro saindo de um lago de fogo e vindo em sua direção. Aí Tony [Iommi] criou esse riff amedrontador. [...] Mais tarde me falaram que o riff de Tony está baseado no que é conhecido como o “intervalo do demônio” ou trítono. Aparentemente, as igrejas tinham banido seu uso em música religiosa durante a Idade Média porque as pessoas ficavam com medo (OSBOURNE, 2010, p. 93).¹²

Mas seria o uso do trítono o suficiente para essa sonoridade criada pelo Black Sabbath “soar do mal” como almejava Iommi? O trítono aparece em outras composições não necessariamente voltadas para criar um “clima” de tensão. Por

¹¹ “O trítono é um intervalo de três tons, como aquele que temos entre as notas fá/si, e funciona com uma espécie de antítese da oitava. Enquanto a oitava é um intervalo inteiramente estável, baseado na relação $\frac{1}{2}$, sendo igual à sua própria inversão (pois dó/dó é igual a dó/dó), o trítono divide a oitava no meio, é também igual à sua própria inversão (fá/si é um intervalo do mesmo tamanho de si/fá) e instável, baseado na relação $\frac{32}{45}$ (pulsos melódicos sem relação complexa, que só coincidem depois de ciclos longos). [...] O fato de que a escala diatônica abrigue dentro de si necessariamente a ‘falha’ do trítono, a dissonância incontornável, se tornará na Idade Média um problema não só musical, mas moral e metafísico: o *diabolus in musica* intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no último momento da sua constituição (a sétima nota do ciclo de quintas), devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais” (WISNIK, 1999, p. 82-83).

¹² No relato de Iommi sobre a composição de Black Sabbath, o guitarrista afirma que o uso do trítono não foi algo intencional: “Eu tinha acabado de inventar o riff de Black Sabbath. Toquei ‘dom-dom-dommm’. E foi tipo: é isso! Nós criamos a música a partir dali. [...] Era algo simples, mas tinha um clima. Só mais tarde fui aprender que tinha usado o chamado ‘intervalo do diabo’” (IOMMI, 2013, p. 73).

exemplo, a trilha sonora de abertura do desenho animado *Os Simpsons* (que se inicia com o uso de um trítone) desperta algum medo nas pessoas que o assistem? Sobre as polêmicas em torno do uso do *diabolus in musica*, Irwin levanta algumas questões, ao nosso ver, extremamente pertinentes: “Pode um tom musical ser intrinsecamente assustador? Ou é uma convenção social achar certos tons assustadores? [...] assim como alguém não familiarizado com as convenções ocidentais sobre os acordes menores, que geralmente soam tristes para os ouvidos ocidentais, mas na verdade são usados para transmitir felicidade em algumas músicas indianas” (IRWIN, 2012)¹³. Com sua genialidade, e adaptando sua forma de tocar após um acidente de trabalho no qual perdeu a ponta de dedos da mão, Tony Iommi acabou desenvolvendo um estilo e ajustes técnicos que revolucionaram a música pesada e tiveram papel essencial no som do Black Sabbath. Somaram-se ao uso do trítone a aposta em sons graves proporcionados por guitarras e contrabaixo distorcidos, afinações mais “baixas” – algumas vez com um tom e meio ou dois tons abaixo da afinação padrão – e, em algumas músicas como Black Sabbath, Electric Funeral e Hand of Doom, andamentos mais lentos (“arrastados”) e sombrios. Portanto, a atmosfera sonora criada pelo Black Sabbath apoiava-se em vários elementos: “A voz de Ozzy – às vezes amedrontada, às vezes inspirando medo – os tons dissonantes da guitarra distorcida de Tony e a irregularidade enervante da bateria de Bill Ward contribuíram para um som ‘mal’ que foi uma inovação singular na música popular da década de 1960” (WATTS; FISHER, 2017, p. 32).¹⁴

Se temos uma sonoridade que inspira certa tensão no ouvinte, que elementos líricos e quais temáticas teriam capacidade de amedrontar as pessoas no Ocidente na virada dos anos 1960 para os 1970? No artigo *The metal scene and the Bible: meaning accuracy, and silence* (2017), Peter Watts e Andrew Fisher discutem o papel que elementos bíblicos ocuparam e ainda ocupam nos temas abordados por bandas de *heavy metal*. De acordo com os autores, histórias e personagens bíblicos e elementos do imaginário judaico-cristãos tiveram papel importante na gênese do *heavy metal* nos anos 1970. Entretanto, ao longo das últimas décadas, seu uso tem sido distorcido ou abandonado. Na atualidade, haveria um maior desconhecimento das pessoas sobre a Bíblia – entendemos que o recorte feito pelos autores levou em conta mais o contexto da América do Norte e Europa Ocidental.

Alguns dados nos ajudam a compreender essa observação dos autores. A partir de dados colhidos nos anos de 2018 e 2019, o *Pew Research* demonstra que, no caso dos Estados Unidos, as gerações mais recentes têm cada vez menos uma

¹³ No original: “Can a musical tone be intrinsically scary? Or is it a social convention to find certain tones scary? [...] So would someone unfamiliar with the conventions of Western of minor chords, which usually sound sad to Western ears, but are actually used to convey happiness in some Indian music”.

¹⁴ No original: “Ozzy’s voice – at times fearful, at times fear-inspiring – the dissonant overtones of Tony’s distorted guitar, and the unnerving irregularity of Bill Ward’s drumming all contributed to an ‘evil’ sound that was a distinct innovation in the popular music of the 1960s”.

filiação religiosa declarada e participação em comunidades de fé.¹⁵ Segundo os dados coletados, 84% das pessoas da chamada *Silent Generation* (nascidos entre 1928 e 1945) declararam-se cristãos. Entre os *baby boomers* (nascidos entre 1946 e 1964), esse percentual ainda é elevado, com 76% de cristãos declarados. Mas quando voltamos os olhos para os dados relativos aos chamados *millenials* (nascidos entre 1981 e 1996), esse percentual já reduz consideravelmente, com apenas 49% de cristãos. Pensando no contexto de surgimento do Black Sabbath na Inglaterra, dados apresentados pela própria Igreja Anglicana informam que “em um domingo comum em 2012, 800.000 pessoas aproximadamente comparecem à igreja. Metade do número dos que compareciam em 1968”.¹⁶ Dessa forma, Watts e Fisher argumentam que a transformação nas temáticas abordadas pelas bandas pioneiras do *heavy metal* para as atuais tem muito a ver com uma menor familiaridade ou, podemos dizer, um maior desconhecimento das gerações mais recentes sobre temas bíblicos. Segundo os autores, podemos observar “uma mudança de uma certa instrução bíblica comum e uma compreensão compartilhada entre as bandas e o público no alvorecer da cena metal para um conhecimento bíblico complexo e fragmentado na atualidade” (WATTS; FISHER, 2017, p. 30).¹⁷

Não que os músicos e público do início dos anos 1970 estivessem familiarizados com questões teológicas ou tivessem um conhecimento mais profundo dos textos bíblicos, mas o conhecimento “não especializado” sobre certos personagens, crenças e histórias de origem bíblica fazia parte do senso comum e da formação básica daquela época. Basta lembrar que no caso dos Estados Unidos a leitura da Bíblia nas escolas, mesmo em instituições públicas, era algo corriqueiro e só foi declarada inconstitucional (nas escolas públicas do país) após decisão da Suprema Corte no caso *Abington School District vs. Schemp* em 1963. No caso da Inglaterra, de acordo com Watts e Fisher (2017, p. 32), “aulas sobre as Escrituras continuaram a fazer parte do currículo escolar [...] e a Escola Dominical tinha seu papel na vida da comunidade, mesmo para crianças cujos pais não frequentavam a igreja”.¹⁸ O próprio Ozzy Osbourne, em sua biografia, diz que apesar de sua família não ser muito religiosa, ele frequentou durante um tempo a “escola dominical da Igreja Anglicana, porque era a única merda que tinha para fazer e eles davam chá e biscoitos de graça. Todas aquelas manhãs lendo as histórias da Bíblia e desenhando o Menino Jesus não me ajudaram em nada” (OSBOURNE, 2010, p. 24). Além dessa experiência de Osbourne, Froese (20013,

¹⁵ Os dados da pesquisa estão disponíveis em: <<https://www.pewresearch.org/religion/2019/10/17/in-u-s-decline-of-christianity-continues-at-rapid-pace/#fn-32175-3>>. Acessado em 01 de setembro de 2022.

¹⁶ No original: “on a usual Sunday in 2012, 800.000 people attended church, approximately Half the number that attended in 1968”. Dados disponíveis em <<https://www.churchofengland.org/sites/default/files/2017-11/Statistics%20for%20Mission%202012.pdf>>. Acessado em 01 de setembro de 2022.

¹⁷ No original: “a move from a certain common biblical literacy and understanding shared between bands and audiences at the dawning of the metal scene to a complex and fragmented biblical awareness today”.

¹⁸ No original: “Scripture classes remained part of the school curriculum [...] and Sunday School played its part in community life, even for children whose parents were not churchgoers”.

p. 22) diz que Iommi cresceu em um lar católico e “Butler, o principal compositor das letras, veio de uma família católica irlandesa. Assim, os membros do Sabbath não eram desconhecedores do cristianismo. De fato, segundo Iommi, Butler era bastante dedicado ao seu catolicismo enquanto mantinha um profundo interesse pela ficção fantástica de J. R. R. Tolkien e o ocultismo de Dennis Wheatley”.¹⁹

Para entender o impacto do Black Sabbath em seu contexto de surgimento é preciso que levemos em conta o que era compartilhado entre a banda e seu público. Valores compartilhados, referências culturais compartilhadas, noções de “mal” e temores compartilhados. Se o medo da guerra permeava o mundo do contexto da Guerra Fria, podemos também dizer que o imaginário e referências bíblicas conhecidas forneciam um “vocabulário” através do qual muitos desses temores eram expressos. Para que a banda tivesse sucesso na criação de sua “música de terror”, Watts e Fisher (2017, p. 32) sugerem que

uma mitologia bíblica tradicionalmente construída foi um fator importante para isso: existia um entendimento compartilhado entre banda e público a respeito do que constituía o mal e isso foi determinado, em grande parte, por ideias bíblicas.. Em outras palavras, a Bíblia desempenhou um papel significativo para que o Black Sabbath conseguisse fazer música “assustadora” e ser uma banda “do mal”.²⁰

O Black Sabbath aliava ao seu instrumental pesado e sombrio – para os padrões da época – em abordagem de temas igualmente perturbadores, como guerras, paranoias, ocultismo, confrontos entre forças do bem e forças do mal e o fim do mundo. Dessa forma, nos resta agora examinar como os temores sobre a iminência do fim apareciam, agora sim, nas letras das canções que, como procuramos demonstrar, devem ser entendidas em seu contexto histórico específico e em conjunto com toda a “revolução”, em termos instrumentais, criada pelo Black Sabbath.

4. Is it the End, my friend?

A presença de referenciais bíblicos e temáticas ligadas ao fim dos tempos estão presentes ao longo de toda a carreira da banda: desde seu primeiro álbum, passando pela fase com Ronnie James Dio nos vocais – nos discos *Heaven and Hell* (1980), *Mob Rules* (1981) e *Dehumanizer* (1992) –, até seus últimos trabalhos, como o álbum *13*, lançado em 2013. Devido ao recorte temporal escolhido e, também, devido aos limites do que conseguimos abordar em um texto de “fôlego curto”, optamos por analisar como fontes apenas as músicas dos três primeiros –

¹⁹ No original: ““chief lyricist Butler came from an Irish-Catholic family. So the members of Sabbath were no strangers to Christianity. In fact, according to Iommi, Butler was quite devoted to his Catholicism while maintaining an ardent interest in the fantasy fiction of J. R. R. Tolkien and the occultism of Dennis Wheatley”.

²⁰ No original: a traditionally construed biblical mythology was an important factor in allowing for this: a shared understanding existed between band and audience of what constituted evil and this was determined to a large extent by biblical ideas. In other words, the Bible played a significant role in enabling Black Sabbath to make ‘scary’ music and to be an ‘evil’ band”.

e provavelmente os mais conhecidos – álbuns da banda: *Black Sabbath* (1970); *Paranoid* (1970) e *Master of Reality* (1971).

Apesar de alguma variedade de temas aparecer nas letras desses álbuns, como, por exemplo, a questão das drogas na canção *Sweet Leaf* do *Master of Reality*, os três primeiros discos do Black Sabbath têm como assuntos centrais os temores da guerra e o interesse por temas relacionados à magia e ao ocultismo. Weinstein argumenta que o *heavy metal* trabalha com temas ligados a uma noção de “caos”, o que “inclui interesse em desordem, conflito, oposição e contradição. Ele incorpora imagens de monstros, o grotesco, o caos e o desastre. Fala de injustiça e de resistência, rebelião e morte” (WEINSTEIN, 2000, p. 39).²¹ Podemos dizer que essas características apresentadas pela autora como traços marcantes das letras das bandas de *heavy metal* já estavam presentes nos primeiros álbuns dos pioneiros do gênero. Apreensão com as guerras e temores apocalípticos característicos do contexto do final dos anos 1960, sendo o “livro do Apocalipse, essa visão apocalíptica única do Novo Testamento, uma fonte particularmente rica de imagens para as letras de *heavy metal*” (WEINSTEIN, 2000, p. 39).²²

A sonoridade inovadora e a visão sombria de mundo apresentada pelo Black Sabbath não foram bem recebidas, inicialmente, pela maioria da crítica musical e, também, não foram muito bem compreendidas pelo grande público, “constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais” (NAPOLITANO, 2005, p. 82). Na contramão dos valores da cultura *hippie* e dos temas abordados por bandas de *rock* progressivo em “alta” na época, a banda “era julgada como filosoficamente inaceitável, já que rejeitava a palavra chave do formato do progressivo, ‘amor’, em favor do ‘mal’. O Sabbath não atraiu *hippies* de classe média: tinha seguidores da classe trabalhadora com menos recursos” (WEINSTEIN, 2000, p. 151).²³ Mas, apesar disso, rapidamente o Black Sabbath ganhou reconhecimento, fama e sucesso (financeiro, inclusive). E, aqui concordando com Watts e Fisher, esse sucesso pode ser, em parte, baseado na compreensão partilhada entre banda e público sobre o que era “mal” e sobre as ansiedades e temores do final dos anos 1960.

Sendo muitas vezes tachada como uma banda satanista – o que, apesar dos mal-entendidos, trouxe certa atenção midiática para o grupo –, muito têm dificuldade em perceber como o imaginário judaico-cristão e o uso de terminologias religiosas permeiam a obra inicial do Black Sabbath. “Não estamos sugerindo que o Black Sabbath escrevia ‘música cristã’ – longe disso – mas eles eram dependentes de uma mitologia bíblica em sua definição de, entre outras

²¹ No original: “includes interest in disorder, conflict, opposition, and contradiction. It incorporates images of monsters, the grotesque, mayhem, and disaster. It speaks of injustice and of resistance, rebellion, and death”.

²² No original: “The Book of Revelations, that unique apocalyptic vision in the New Testament, is a particularly rich source of imagery for heavy metal lyrics”.

²³ No original: “was judge to be philosophically unacceptable, since the group rejected the key word of the progressive format, ‘love’, in favor of ‘evil’. Sabbath did not attracted Middle-class hippies: it had a blue-collar following with less income”.

coisas, ‘mal’” (WATTS; FISHER, 2017, p. 34).²⁴ Em entrevista recente concedida ao *The Eddie Trunk Podcast*²⁵ em 26 de maio de 2022, Geezer Butler respondeu a perguntas sobre as inspirações para as letras que escrevia para o Black Sabbath. Um ouvinte do *podcast* afirma que, apesar do Sabbath ter sido “vendido” como uma banda maligna ou mesmo satânica, ele conseguia identificar uma forte espiritualidade – conectada ao cristianismo, no caso – nas letras da banda. Aí ele pergunta a Butler sobre a origem de sua espiritualidade e se ele possuía alguma fé. O baixista diz que, além do seu gosto por literatura na escola e as temáticas antiguerra abordadas, teve uma criação muito católica e que “adorava ir à Igreja e participar da missa. Então, óbvio, eu realmente acreditava em Satanás e todo esse tipo de porcaria e então isso, de certa forma, foi para as letras que eu escrevi”. Quando perguntado pelo apresentador Eddie Trunk sobre o significado da letra de *Iron Man*, um dos maiores sucessos do grupo, Butler disse que:

Foi meio que baseada em Jesus Cristo. [...] Um tipo de cara que vai e faz o bem, tenta espalhar sua mensagem e termina sendo crucificado por dizer a verdade. Isso era como o “Iron Man” vendo o futuro e voltando para contar ao mundo o quão horrível será e as pessoas se revoltam contra ele. [...] Mas, enquanto Jesus morreu para salvar as pessoas, o Iron Man se vinga.

Não há, de fato, hostilidade ao cristianismo nas letras dos primeiros discos do Black Sabbath. Não há, também, proselitismo – sendo a música *After Forever* do *Master of Reality* a letra mais explicitamente cristã da banda. Predomina, de forma geral, uma indiferença ao cristianismo, mesmo que se use do repertório do imaginário judaico-cristão em algumas letras. Sobre as acusações de adoração do demônio por parte da banda, Irwin (2012) argumenta que “Satanás é descrito como poderoso, temível e governando a Terra, com certeza. Mas Satanás nunca é alguém para ser amado ou abraçado. Na verdade, o poder redentor do amor é um tema constante nos álbuns clássicos do Black Sabbath”.²⁶ Satanás aparece, então, para ser temido e não adorado. Em *Black Sabbath* ele aparece como uma ameaça: “*Is it the end, my friend? Satan’s coming around the bend. People running ‘cause they’re scared’*”.²⁷ O diabo de *Lord of This World* demonstra uma plena consciência da narrativa bíblica sobre o seu papel, o papel de Deus e o pecado da humanidade: “*Your world was made for you by someone above. But you choose evil ways instead of love. You made me master of the world where you exist*”.²⁸

²⁴ No original: “We are by no means suggesting that Black Sabbath wrote ‘Christian music’ – far from it – but they are dependent on a biblical mythology in their definition of, among other things, ‘evil’”.

²⁵ O programa está disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4NRH5m6G6vJFJpCetCxjTk?si=ti_xqLBxRh-WCmXurL3kXw>. Acessado em 18 de setembro de 2022. O trecho aqui mencionado da entrevista encontra-se entre 36:17 a 39:35 do programa.

²⁶ No original: “Satan is depicted as powerful, fearsome, and rulling the earth, sure. But Satan is never someone to be loved or embraced. In fact the redemptive power of love is a constant theme on the classic Black Sabbath albums”.

²⁷ “Este é o fim, meu amigo? Satanás vem dobrando a esquina. Pessoas correndo porque estão com medo”

²⁸ “Seu mundo foi feito pra você por alguém superior. Mas vocês escolheram os maus caminhos ao invés do amor. Você me tornou mestre do mundo no qual vive”.

Nas letras, a percepção de uma batalha entre o bem e o mal é constante, com Deus aparecendo como aquele que pode ajudar em um momento de desespero ou de ameaça, como é invocado na música *Black Sabbath* (“*Oh, no, no, please, God, help me!*”).²⁹

Mas o campo no qual as referências bíblicas são mais abundantes na obra do Black Sabbath é a escatologia. Sendo livros repletos de simbolismo e metáforas, os textos bíblicos sobre o fim dos tempos receberam diferenciadas leituras e interpretações que variaram a cada geração, povo, etnia, grupo social, facção religiosa, etc., que com eles entram em contato. Diria Raoul Girardet (1987, p. 15) que “um mesmo mito é suscetível de oferecer múltiplas ressonâncias e não menos numerosas significações”. E, também, por serem reveladores do sentido da história, do confronto e destino final do bem e do mal no mundo, do significado dos sofrimentos dos justos, etc., a leitura dos textos apocalípticos é realizada por um grupo que entende que com eles mantém alguma relação, que com eles se identifica. E essa identificação com o texto ajuda a formar uma consciência sobre o papel do indivíduo/grupo na história. Dessa forma, a origem das variadas formas de compreensão dos textos sagrados sobre o fim dos tempos é a relação que o leitor estabelece com o texto. O contexto e as “perguntas” que os diferentes leitores e grupos fazem ao texto abrem um leque imenso de interpretações alternativas. Questões sociais, culturais, nacionais e políticas estão diretamente ligadas à interpretação que um texto recebe em um determinado período e dentro de um determinado grupo. E, na história do cristianismo, as mudanças nas interpretações dos textos escatológicos de período a período e de grupo a grupo é uma constante. O cristianismo primitivo, a igreja do *Imperium Christianum* – pós-Constantino –, o catolicismo medieval, Lutero, os anabatistas radicais, as diferentes seitas que proliferaram na Inglaterra do século XVII, o protestantismo liberal, a teologia da libertação, os movimentos pentecostais, etc., todos tinham leituras bem diferentes a respeito dos últimos acontecimentos da história humana e sobre as formas da atuação divina, no sentido de levar a história ao seu “desfecho final”.

Como vimos, durante a Guerra Fria o interesse por questões relativas ao fim dos tempos aumentou tanto entre os religiosos que aguardavam a Segunda Vinda Cristo quanto na cultura popular e nas artes, sendo os temores da iminência do fim um tema recorrente. Em meio aos temores das guerras e do holocausto nuclear, e utilizando o repertório cristão ocidental sobre os embates entre o bem e o mal e o fim dos tempos, “mesmo que não intencionalmente, o Black Sabbath estava escrevendo música e poesia de guerra com a força do estilo literário apocalíptico” (FROESE, 2013, p. 23).³⁰ E nas letras das músicas dos três primeiros álbuns da banda, podemos ver muito nitidamente esses elementos e os temores do apocalipse nuclear. Vejamos trechos da letra de *Electric Funeral* do álbum *Paranoid*. Nas primeiras estrofes da canção, cujo instrumental possui um

²⁹ “Oh não, não... Por favor, Deus, me ajude!”

³⁰ No original: “even if not intentionally, Black Sabbath was writing war music and poetry with the force of apocalyptic literary style”.

andamento lento e pesado – ressaltando o tom ameaçador da letra – o foco está nos sinais e efeitos da explosão de ogivas nucleares:

*Reflex in the sky
Warn you you're gonna die
Storm coming, you better hide
From the atomic tide*

*Flashes in the sky
Turns houses into sties
Turns people into clay
Radiation minds decay*

*Robot minds of robot slaves
Lead them to atomic graves
Plastic flowers melting sun
Fading moon falls upon*

*Dying world of radiation
Victims of man's frustration
Burning globe of obscene fire
Like electric funeral pyre³¹*

Entretanto, nas duas últimas estrofes, o apocalipse “nu e cru” do holocausto nuclear dá lugar a elementos escatológicos cristãos, com corais de anjos e almas malignas sendo condenadas ao inferno:

*And so in the sky
Shines the electric eye
Supernatural king
Takes Earth under his wing*

*Heaven's golden chorus sings
Hell's angels flap their wings
Evil souls fall to Hell
Ever trapped in burning cells³²*

O dia do Juízo Final aparece no manifesto contra a guerra, que é a canção *War Pigs*. Aqui, a escatologia aparece não apenas em sua dimensão histórico-catastrófica – com conflitos militares que levarão ao fim do mundo –, mas também como o destino final das almas. A escatologia está sim ligada ao fim e às últimas

³¹ Tradução: Reflexo no céu / Avisa que você irá morrer / A tempestade está chegando, é melhor você se esconder / Da maré atômica. Luzes piscando no céu / Transformando casas em pocilgas / Transformando pessoas em barro / Mentas radioativas apodrecem. Mentas robóticas de escravos robôs / Os conduzem a sepulturas atômicas / Flores de plástico derretendo ao sol / A lua minguante cai sobre. Mundo morrendo de radiação / Vítimas da frustração do homem / Globo em chamas de fogo obsceno / Como uma pira funerária elétrica.

³² Tradução: E assim no céu / Brilha o olho elétrico / O rei sobrenatural / Toma a Terra sob sua asa. O coral celestial canta / Os anjos do inferno batem suas asas / As almas malignas caem no inferno / Para sempre presas em celas ardentes.

coisas, mas não somente na perspectiva do estudo de uma profetizada sequência de eventos que haveriam de marcar os últimos dias. Por exemplo, o destino final do homem e os recorrentes questionamentos sobre o que acontece com o ser humano (pensado em termos de espírito e/ou alma) após a morte do corpo físico estão dentro do domínio das discussões escatológicas. Seria, tomando emprestada uma classificação utilizada por Jürgen Moltmann (2003), uma “escatologia pessoal”. Em *War Pigs*, os “pecados” e injustiças promovidos por generais e políticos³³ aguardam um julgamento, mesmo que esse se dê no fim dos tempos: “*Politicians hide themselves away/ They only started the war/ Why should they go out to fight/ They leave that all to the poor, yeah!/ Time will tell on their power minds/ Making war just for fun/ Treating people just like pawns in chess/ Wait'til their judgment day comes, yeah!*”³⁴ O julgamento ocorre no fim dos tempos, com Deus aparecendo como a figura escatológica do grande trono branco (Apocalipse 20:11-15) que julgará os bons e os maus: “*Day of judgement, God is calling. On their knees, the war pigs crawling. Begging mercy for their sins. Satan laughing, spreads his wings*”.³⁵

Por fim, um último ponto a ser observado é o também escatológico tema da esperança e da possibilidade de inauguração de um novo tempo. Para além dessas figuras que vêm inspirando temor ao longo da história, a revelação do fim e sentido último da história tem seu foco não no terror, mas sim na esperança: a salvação final e a resolução de todos os problemas e aflições. A condenação final de todo o mal e a recompensa eterna para os que guardaram a sua fé, executadas pelo Justo Juiz. Novos céus e nova terra. Uma nova criação. A promessa de uma cidade santa, onde a relação entre homem e Deus, rompida pelo pecado do homem no Éden, seria novamente restabelecida e o paraíso perdido seria reencontrado no Éden da nova criação. Já vimos anteriormente como a condenação dos maus e a recompensa dos bons no fim dos tempos foi abordada pela banda, assim como o chamado à resistência contra a cultura de guerra em *Children of the Grave*, do álbum *Master of Reality*: “*So, you children of the world, listen to what I say. If you want a better place to live in, Spread the word today. Show the world that love is still alive, you must be brave. Or you children of today are children of the grave*”.³⁶ De acordo com Froese (2013, p. 28), “o Black Sabbath, em seus primeiros álbuns, juntos esperança e medo, sonho e pesadelo para apresentar o que seria, aparentemente, uma visão contra-intuitiva do cosmos; ou, se não contra-intuitiva, uma reescrita de uma compreensão mais antiga do

³³ A crítica ao papel dos políticos no context das guerras também aparece em *Wicked World*, do primeiro álbum: “*A politician's job they say is very high For he has to choose who's got to go and die They can put a man on the moon quite easy while people here on earth are dying of old diseases*”.

³⁴ Tradução: Os políticos se escondem / Eles apenas começaram a guerra / Por que eles deveriam sair para lutar? / Eles deixam tudo isso para os pobres, sim! / O tempo dirá a respeito de suas mentes poderosas / Fazendo guerra apenas por diversão / Tratando pessoas como peões de xadrez / Espere até o dia do julgamento chegar, sim!

³⁵ Tradução: Dia do julgamento, Deus está chamando / De joelhos, os porcos de guerra rastejam / Implorando misericórdia por seus pecados / Satanás rindo, abre suas asas.

³⁶ Tradução: Então, vocês, filhos do mundo, ouçam o que eu digo. Se vocês querem um lugar melhor para viver, espalhem a mensagem hoje. Mostrem ao mundo que o amor ainda está vivo, vocês devem ser corajosos. Ou vocês, filhos do hoje, são filhos da sepultura.

dualismo divino”.³⁷ Assim, se podemos falar de pesadelos apocalípticos, também podemos ver alguns elementos ligados a sonhos milenaristas, como nesta passagem de *Into the Void*:

*Freedom fighters sent out to the sun
Escape from brainwashed minds and pollution.
Leave the earth to all its sin and hate
Find another world where freedom waits.*

*Past the stars in fields of ancient void
Through the shields of darkness where they find
Love upon a land a world unknown
Where the sons of freedom make their home*

*Leave the earth to Satan and his slaves
Leave them to their future in the grave
Make a home where love is there to stay
Peace and happiness in every day*³⁸.

Considerações finais

Outras canções e elementos escatológicos nas canções dos primeiros discos do Black Sabbath poderiam ser exploradas, como as discussões sobre o destino final da alma em *After Forever* e as “viagens celestiais” em *Planet Caravan*. Mas, para o que este texto se propôs a abordar, cremos que elementos suficientes foram apresentados. Ressaltamos, por fim, a importância de procedimentos metodologicamente pertinentes para as análises da “religião na música”. No campo dos estudos sobre religião, a necessidade de se entender textos dentro de seus contextos também vale para quando é a música o objeto pesquisado.

No nosso caso, uma pesquisa sobre os elementos bíblicos nas canções do Black Sabbath poderia ser feita apenas através de uma “análise das letras”. Entretanto, temos plena convicção de que tal procedimento seria insatisfatório e deixaria muitas lacunas. Mesmo aqui temos total consciência de que a abordagem poderia acionar ainda outros elementos, como uso de dados quantitativos e qualitativos em relação à recepção da obra da banda pelo público, análise de performances de palco da banda (postura dos músicos no palco, como as letras eram interpretadas vocal e corporalmente por Osbourne), apresentação visual da banda etc. Mas entendemos que neste texto, dentro de suas limitações, demos

³⁷ No original: “Black Sabbath in their early albums wrapped together hope and fear, dream and nightmare to present what is seemingly a counter-intuitive view of the cosmos; or, if not counter-intuitive, a rewriting of a more ancient understanding of the dualism of the divine”.

³⁸ Tradução: Guerreiros da Liberdade enviados para o Sol / Escape da lavagem cerebral e da poluição / Deixe a terra com todo o seu pecado e ódio / Encontre outro mundo onde a liberdade os espera. Além das estrelas nos campos do antigo vazio / Através dos escudos sombrios onde eles encontram / Amor em uma terra, um mundo desconhecido / Onde os filhos da liberdade fazem sua casa. Deixe a terra para Satanás e seus escravos / Deixe-os para o seu futuro na sepultura / Faça uma casa onde o amor esteja para ficar / Paz e felicidade todos os dias.

uma pequena contribuição para pensar contextualmente e em uma perspectiva que leve em conta letra, música e performance na produção musical de um artista, e como os elementos religiosos presentes em tal obra podem ser melhor compreendidos quando olha-se a partir de uma perspectiva ampliada e interdisciplinar.

Fonogramas

BLACK SABBATH. *Black Sabbath*. Vertigo, 1970 (ca. 38 min).

BLACK SABBATH. *Paranoid*. Vertigo, 1970 (ca. 42 min).

BLACK SABBATH. *Master of Reality*. Vertigo, 1971 (ca. 36 min).

Referências Bibliográficas

ARMSTRONG, Karen. **Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COPE, Andrew L. **Black Sabbath and the rise of heavy metal music**. Farnham: Ashgate Publishing, 2010.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DIAMOND, Sara. **Spiritual warfare: the politics of the Christian Right**. Boston: South End Press, 1989.

DUNBAR, Dirk. The Evolution of rock and roll: its religious and ecological themes. **The Journal of Religion and Popular Cultures**, v. 2, n. 1, p. 1-10, 2002.

FROESE, Brian. "Is it the end, my friend?" – Black Sabbath's Apocalypse of horror. *In*. IRWIN, William. **Black Sabbath and Philosophy: mastering reality**. West Sussex: John Wiley & Sons, 2013. (p. 20-30).

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências no tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HUFF JUNIOR, Arnaldo Érico. Música. *In*. USARSKI, Frank; TEIXEIRA, Alfredo; PASSOS, João Décio. **Dicionário de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas; Loyola; Paulus, 2022. (p. 689-696)

IOMMI, Tony. **Iron man: minha jornada com o Black Sabbath**. Com T. J. Lammers. São Paulo: Planeta, 2013.

IRWIN, William. Black Sabbath and the secret of scary music. **Psychology Today**. 31 de outubro de 2012. Disponível em: <<https://www.psychologytoday.com/us/blog/plato-pop/201210/black-sabbath-and-the-secret-scary-music>>. Acessado em 17/09/2022

LE GOFF, Jacques. Escatologia. In. **Enciclopédia Einaudi**: vol. I - memória - história. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 425-457.

LINDSEY, Hal; CARLSON, C. C. **The late great planet Earth**. Grand Rapids: Zondervan, 1970.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. **O celeste porvir**: A inserção do protestantismo no Brasil. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.

MOLTMANN, Jürgen. **A vinda de Deus**: escatologia cristã. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

OSBOURNE, Ozzy. **Eu sou Ozzy**. Ozzy Osbourne com Chris Ayres. São Paulo: Saraiva, 2010.

PYE, Michael. Integração metodológica na Ciência da Religião. **Revista de Estudos da Religião – REVER**, v. 17, n. 2, p. 162-178, 2017.

ROCHA, Daniel. **Fim dos tempos nos Estados Unidos**: escatologia, fundamentalismo religioso e identidade nacional em Hal Lindsey e Tim LaHaye (1970-1980). Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WATTS, Peter; FISHER, Andrew. The metal scene and the Bible: meaning, accuracy, and silence. **The Journal of Religion and Popular Culture**, v. 29, n. 1, 2017, p. 30-43.

WEBER, Timothy. **On the Road to Armageddon**: How Evangelicals Became Israel's Best Friend. Baker Academic, 2004.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal**: the music and its culture. New York: Da Capo Press, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOJCIK, Daniel. **The end of the world as we know it**: faith, fatalism and Apocalypse in America. New York: New York University Press, 1997.