



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Faculdade de Direito

Guilherme Alfradique Klausner

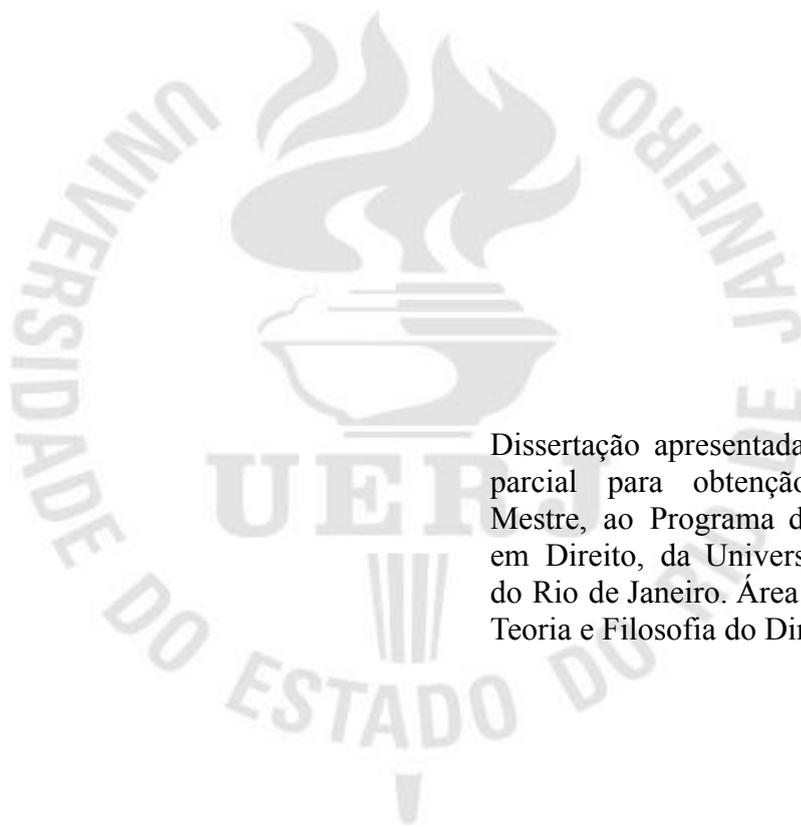
**For the King, for the Land, for the Mountains:  
Heavy Metal e Imaginação Política Reacionária**

Rio de Janeiro

2019

Guilherme Alfradique Klausner

**For the King, for the Land, for the Mountains:  
Heavy Metal e Imaginação Política Reacionária**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Direito, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria e Filosofia do Direito.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fabiano Mendes

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CCS/C

K63

Klausner, Guilherme Alfradique

For the king, for the land, for the mountains: heavy metal e imaginação política reacionária / Guilherme Alfradique Klausner. - 2019.

197 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fabiano Mendes

Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Direito.

1. Heavy metal (Música) - Teses. 2. Romantismo - Teses. 3. Imaginação - Teses. I. Torres, Marcos Alcino de Azevedo. II. Moura, Emerson Affonso da Costa. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Direito. IV. Título.

CDU 78:340

Bibliotecária: Marcela Rodrigues de Souza CRB7/5906

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Guilherme Alfradique Klausner

**For the King, for the Land, for the Mountains: Heavy Metal e Imaginação Política  
Reacionária**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria e Filosofia do Direito.

Aprovado em 4 fevereiro de 2019

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Alexandre Fabiano Mendes  
(Orientador) Faculdade de Direito – UERJ

---

Prof. Dr. Ricardo Nery  
Falbo  
Faculdade de Direito – UERJ

---

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof. Dr. Renato José de Moraes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

## RESUMO

KLAUSNER, Guilherme Alfradique. *For the King, for the Land, for the Mountains: Heavy Metal e Imaginação Política Reacionária*. 2019. 197 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

Há uma vinculação clara entre alguns subgêneros do estilo de música conhecido como Heavy Metal, a literatura heroico-aristocrática e o pensamento reacionário. Todas essas forças passam pela rejeição da sociedade burguesa em prol de uma sociedade hierarquizada, pela concessão da posição de primazia (acompanhadas de autonomia absoluta –traço reforçado a partir do romantismo) nesta sociedade hierarquizada ao herói e pelo fundamento cosmológico de embasamento desta sociedade. Esta vinculação se dá, na prática, através de uma série de leituras que vão de Homero a Ernst Jünger, mas que extrapolam o âmbito da literatura, para incluir o cinema, os quadrinhos e as artes plásticas e a filosofia em toda uma tradição que, por trás de uma maior ou menor adequação aos preceitos da sociedade burguesa, lhe faz crítica e elabora sua própria visão de homem e de sociedade. O Heavy Metal serve, nesta tradição, enquanto criador de espaços de convívio e debate, sintetizador de pensamentos e fonte de leituras.

Palavras-chave: Heavy metal; literatura heroico-aristocrática; pensamento reacionário.

## ABSTRACT

KLAUSNER, Guilherme Alfradique. *For the King, for the Land, for the Mountains: Heavy Metal and Reactionary Political Imagination*. 2019. 197 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

There is a clear link between some subgenres of the style of music known as Heavy Metal, heroic-aristocratic literature and reactionary thinking. All these forces go through the rejection of bourgeois society in favor of a hierarchical society, through the granting of the position of primacy to the hero and through the cosmological foundation of this society. This connections can be observed through a series of readings ranging from Homer to Ernst Jünger, but which extend beyond the scope of literature to include cinema, comics and the plastic arts, and philosophy in a whole tradition which, behind a more or less adequate adaptation to the precepts of bourgeois society, criticizes it and elaborates its own vision of man and society. Heavy Metal serves, in this tradition, as a creator of spaces of conviviality and debate, synthesizer of thoughts and source of readings.

Keywords: Heavy metal; heroic-aristocratic literature; reactionary political thought.

*For the king for the land for the mountains  
For the green valleys where dragons fly  
For the glory the power to win the black lord  
I will search for the emerald sword!*

(Rhapsody of Fire – Emerald Sword)

*Hvor ord svigter, taler musikken*

[Onde falham as palavras, fala a música]

(Hans Christian Andersen)

*Wir hören auf zu denken, wenn wir es nicht in dem sprachlichen Zwange thun wollen.*

[Nós paramos de pensar, se não queremos fazê-lo nos limites da língua]

(Friedrich Nietzsche)

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO: WHAT IS THIS THAT STANDS BEFORE ME?.....</b>	<b>08</b>
<b>1</b>	<b>ENGINES OF HATE: UMA ANÁLISE DO MÉTODO UTILIZADO..</b>	<b>16</b>
1.1	<b>O conceito de agenciamento.....</b>	<b>18</b>
1.2	<b>A vida entendida como narrativa e o conceito de virtude.....</b>	<b>20</b>
1.3	<b>O conceito de forma-de-vida.....</b>	<b>24</b>
<b>2</b>	<b>UM CURTO EXCURSO HISTÓRICO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE O MITO DO HERÓI ARISTOCRÁTICO, TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO.....</b>	<b>32</b>
2.1	<b>O conceito mítico de herói e sua origem histórica.....</b>	<b>32</b>
2.2	<b>A origem clássica da narrativa heroica e da estética do desequilíbrio.....</b>	<b>38</b>
2.3	<b>O caminho até o amadis de gaula, o gótico flamboyant e o barroco.....</b>	<b>47</b>
<b>3</b>	<b>O ROMANTISMO COMO AGENCIAMENTO MÍTICO DA REALIDADE ENTRE A TRADIÇÃO E A TRANSGRESSÃO.....</b>	<b>69</b>
3.1	<b>Uma comparação entre a formação do ethos alemão e inglês relacionada ao romantismo de cada um destes países.....</b>	<b>70</b>
3.2	<b>O romance gótico como articulação do mito em uma realidade político-metaficamente fragmentada.....</b>	<b>76</b>
3.3	<b>O romance gótico e a inversão romântica.....</b>	<b>79</b>
3.4	<b>Índices e máquinas abstratas próprias do romantismo.....</b>	<b>89</b>
3.5	<b>Relações entre mito e reacionarismo político na República de Weimar e na Alemanha nazista.....</b>	<b>97</b>
3.6	<b>O condado como experiência política do romantismo restitucionista..</b>	<b>111</b>
<b>4</b>	<b>A TWIST IN THE MYTH: O MITO RENASCE.....</b>	<b>125</b>

	<b>O nascimento do heavy metal.....</b>	<b>128</b>
	<b>O heavy metal como literatura menor.....</b>	<b>134</b>
	<b>O estudo dos subgêneros em questão.....</b>	<b>140</b>
<b>5</b>	<b>THE KING WILL COME: A ARTICULAÇÃO DO</b>	
	<b>ETHOS ARISTOCRÁTICO DENTRO DO HEAVY METAL.....</b>	<b>160</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>171</b>

## INTRODUÇÃO: WHAT IS THIS THAT STANDS BEFORE ME?

Há uma vinculação clara entre alguns subgêneros<sup>1</sup> do estilo de música conhecido como Heavy Metal, a literatura heroico-aristocrática e o pensamento reacionário. Todas essas forças passam pela rejeição da sociedade burguesa em prol de uma sociedade hierarquizada, pela concessão da posição de primazia (acompanhadas de autonomia absoluta –traço reforçado a partir do romantismo) nesta sociedade hierarquizada ao herói e pelo fundamento cosmológico de embasamento desta sociedade. Esta vinculação se dá, na prática, através de uma série de leituras que vão de Homero a Ernst Jünger, mas que extrapolam o âmbito da literatura, para incluir o cinema, os quadrinhos e as artes plásticas e a filosofia em toda uma tradição que, por trás de uma maior ou menor adequação aos preceitos da sociedade burguesa, lhe faz crítica e elabora sua própria visão de homem e de sociedade. O Heavy Metal serve, nesta tradição, enquanto criador de espaços de convívio e debate, sintetizador de pensamentos e fonte de leituras.

Mas o que é Heavy Metal? O Heavy Metal é um estilo de música popular que tem origem nas experimentações com o blues e com o rock por parte de bandas de hard rock como o Led Zeppelin e o Deep Purple. No entanto, é só com o lançamento do CD *Black Sabbath*, da banda homônima, que o estilo se distingue definitivamente de seus precursores e passa a apresentar lírica e sonoramente uma identidade própria (COPE, 2010, p. 4; TURMAN; WIEDERHORN, 2015, p. 17 – 22 e 45 e CHRISTE, 2010, p. 13 e ss.). O trabalho que se pretende desenvolver não vai se debruçar sobre a história do estilo mais do que o necessário, mas para melhor situar a particularidade do gênero em relação ao todo da música popular, se buscará, a partir de uma análise sumária dos comentários de autores de músicas do estilo, bem como uma análise das letras e das capas de álbuns, veículos estéticos por excelência, demonstrar como o Heavy Metal se inclui em uma tradição lírica e musical própria que, muitas vezes, transgride divisões do politicamente aceitável, e como esta transgressão é importante para compreender a imaginação política do *metalhead*, ou seja, aquele que se associa às *cenas*<sup>2</sup> objeto de estudo.

---

<sup>1</sup> O conceito de *subgênero*, apesar de não estar bem definido na Academia, é amplamente utilizado e visa designar um estilo de Heavy Metal que se origina a partir de uma divisão estilística em relação ao próprio Heavy Metal original, como definido holisticamente (em seu estilo musical, poético, comportamental etc.) pelas bandas fundadoras do estilo (que podem variar desde a tríade Sabbath – Purple – Zeppelin até o reconhecimento do Sabbath como único fundador ou mesmo a adesão do Judas Priest ou de outras bandas cronologicamente mais tardias), ou em relação a outro subgênero. Assim, por exemplo, o Death Metal é um subgênero do Heavy Metal e o Death Metal Melódico é um subgênero tanto do Heavy Metal quanto do Death Metal.

<sup>2</sup> *Cena*, segundo Keith Kahn-Harris, é o grupo de pessoas agrupadas em torno de um determinado tipo de música em razão de seu apreço por ele, ou por qualquer outro motivo, que desempenham uma ou mais funções dentro do grupo, dentre as quais a de artista e a de fã, não sendo, no entanto, estes dois personagens os únicos agentes dela

O Heavy Metal, enquanto expressão artística, sempre foi cercado de controvérsias, ora voltadas para sua estrutura musical, ora voltadas para o conteúdo de suas letras. Ainda que não tenha sido alvo de perseguição criminal no Brasil, fora do país o estilo foi objeto de diversos questionamentos nas cortes de Justiça, em especial nos Estados Unidos da América e nos países nórdicos.

Isso se deve ao caráter marcadamente político que algumas letras apresentam. Uma parte bem específica dos produtos elencados sob este termo, destina sua crítica a questões razoavelmente polêmicas, não tanto a elementos do *Weltanschauung*<sup>3</sup> ocidental, mas a este próprio *Weltanschauung*. Não é todo o Heavy Metal que faz esta crítica. O estilo, já abordado sociologicamente em diversos estudos, se divide em diversos subgêneros, cada um com sua própria *cena*. Algumas *cen*as são caracterizadas não só por critérios musicais, mas, por exemplo, por se engajar no combate às injustiças do sistema (má-distribuição de renda, pobreza, miséria, guerras etc - diversas bandas de *Nu Metal* ficaram conhecidas por adotar esta postura em suas letras); seus autores e produtos não serão objeto deste estudo. A crítica que interessa é a que constrói uma realidade não burguesa, não materialista, não igualitária, através de seus discursos – não é a renda mal distribuída que é o problema, mas o burguês, por causa de sua renda, controlar o sistema, e não o aristocrata; o problema não é a desigualdade econômica, mas a igualdade política etc.

São justamente os subgêneros que fazem esta crítica que estão envolvidos em muitas das principais questões judicializadas, como, por exemplo, a chamada Segunda Fase do Black Metal, o conhecido Black Metal Norueguês, os artistas de cuja *cena* acabaram por se envolver em diversas práticas criminosas na Noruega, como o incêndio de igrejas e assassinatos, todos estes eventos baseados em posturas políticas reveladas já em suas letras. Ademais, nos Estados Unidos da América, algumas bandas que têm como estilo musical certas vertentes do Heavy Metal e do Punk (e certas bandas que fazem *crossover* – ou seja, transitam entre estes dois estilos) são frequentemente associadas a movimentos segregacionistas, defensores da supremacia branca e neonazistas.<sup>4</sup> Será possível perceber, no curso do estudo, que a

---

(KHAN-HARRIS, 2007, P. 22). A *cena* é o *campo* próprio do *Heavy Metal*, para usar o termo criado por Pierre Bourdieu (*ibid.*, p. 142).

<sup>3</sup>*Weltanschauung*, que em alemão significa “visão de mundo”, é um termo usado por Wilhelm Dilthey para definir a forma como os agentes sociais conceituam os objetos de sua realidade a partir da tradição na qual se encontram inseridos.

<sup>4</sup> Mesmo artistas amplamente respeitados por diversas pessoas de diversas *cen*as, como Phil Anselmo, ex- vocalista da extinta banda *Pantera*, que atingiu fama mundial em meados dos anos noventa, se envolvem em polêmicas. Em um festival recente em homenagem a sua antiga banda, fez a saudação nazista e gritou para os fãs a frase “*White Power*”, lema dos defensores da supremacia branca nos Estados Unidos (o vídeo do momento encontra-se disponível no [sítio virtual Youtube:https://www.youtube.com/watch?v=JLhadyx8tMk&bpctr=1543896006](https://www.youtube.com/watch?v=JLhadyx8tMk&bpctr=1543896006) – visitado em 04.12.2018. O vídeo apresenta diversos outros momentos da carreira de Anselmo nos quais ele defendeu a supremacia branca. Os

penetração de certas ideias políticas reacionárias e mesmo fascistas não é silenciosa, existindo mesmo gravadoras voltadas especificamente para a gravação e divulgação de material de artistas comprometidos com estas ideias.<sup>5</sup>

Assim, o tema que se pretende estudar é *Heavy Metal e Imaginação Política*, mas mais especificamente *Heavy Metal e Imaginação Política* reacionária. Por reacionária quer se dizer especificamente antiprogressista (no sentido mais largo do termo, a princípio) e, ainda que se considere possível estudar o fenômeno do impacto de certas bandas vinculadas a ideologias de esquerda, a atuação destas bandas na sociedade para além da emissão de discursos veiculados através de músicas ou outros meios a uma comunidade restrita de fãs carece de relevância suficiente para que o estudo por elas adentre, e com isso se quer dizer que ainda que os membros da cena se portem fora da cena de forma coerente com os discursos dentro dela desenvolvidos, isso não implica necessariamente a criminalização de suas manifestações.<sup>6</sup>

O que se quer discutir aqui é o processo de formação de um *discurso* e de um *conjunto de práticas* (essencialmente estéticas ou simbólicas e postas em relação com os discursos) que são, por vezes, criminalizados ou associado a práticas criminosas. Mas não só isso. Deseja-se saber como se formaram esses discursos e essas práticas. Se é certo que esta viagem deve passar por algumas reflexões teóricas acerca do reacionarismo, pela própria experiência que se quer estudar, qual seja, a experiência da cognição simbólica dentro da cena de alguns subgêneros do Heavy Metal, é mister que a exploração foque no desenvolvimento dos gostos estéticos que orientam a hermenêutica dos discursos e das práticas, vez que o próprio usufruir da música é uma experiência que tem um caráter objetivo marcadamente estético.

Apesar de existirem vertentes intelectuais diversas e até mesmo opositoras umas das outras disputando os subgêneros que se deseja estudar, a maior parte delas se relaciona através

---

comentários ao vídeo são provas da importância da discussão proposta).

<sup>5</sup> A título de exemplo, o selo *Malkross* (sítio eletrônico: <https://malkross.wordpress.com/page/1/>; acessado em 04.12.2018). Sobre o White Noise (Punk e *Crossover* de caráter neonazi/supremacista/etc) e o Black Metal, GOODRICK-CLARKE, 2002, p. 193 e ss.

<sup>6</sup> Explica-se: se por certo manifestações promovidas por bandas vinculadas a ideologias normalmente associadas à esquerda política, manifestações estas que propõem reformas que têm como intuito o promover a expansão do reconhecimento estatal a direitos que de outra forma não seriam reconhecidos pelo Estado, por vezes são objeto de criminalização, seu discurso, em si, não é objeto de criminalização na maior parte da área geográfico-ideológica conhecida como Ocidente. Se em alguns lugares, mormente nos países da Europa Oriental, há uma tendência à criminalização de manifestações de apoio ao comunismo, esta proibição se dá mais em razão da memória dos crimes dos governos pró-soviéticos implantado nesses países após a Segunda Guerra Mundial. A experiência rotulada como *comunista* nesses países é a experiência da *cortina de ferro*. A afirmação da legitimidade do reconhecimento/concessão de direitos – direitos estes normalmente associados à emancipação enquanto projeto ora iluminista, ora marxista – como obrigação da associação política, quando veiculada em letras de bandas de Heavy Metal – ou de qualquer outro estilo, para falar a verdade –, a não ser quando deliberadamente somada a um projeto de tomada do Estado – momento, na verdade, em que se tornam menos centradas na ideologia e mais centradas nos meios para a consecução de fins políticos –, não é, em regra, criminalizada. Só quando essas manifestações passam do discurso para a prática que elas enfrentam resistência.

de uma cena comum, unida não só pelo tipo de música, mas pelas práticas e comportamentos aceitos dentro da cena. Assim, se busca mostrar que estas vertentes do Heavy Metal não só se incluem em tradições que as antecedem intelectualmente, como servem para difundi-las e reinventá-las, não só unindo seus adeptos, mas também trazendo novos adeptos.

Alguns dos subgêneros que se pretende estudar não trabalham com discursos críticos à democracia liberal ocidental contemporânea especificamente, mas se vinculam a vertentes do pensamento político diversas até o limite extremo da oposição aberta a esta, ainda que não articulada. As cenas vinculadas a estes subgêneros, ainda que seus participantes não entrem em conflito direto com os elementos da estrutura social criticados, acatam em seu seio, em diversas atividades de convívio, desde shows até eventos não imediatamente vinculados à música, práticas políticas que, se reveladas nos meios de expressão política institucionalizada, podem ser consideradas como francamente opositoras da democracia liberal ocidental.

O Heavy Metal, quando se mostra sob esta faceta, nestes subgêneros, está invocando elementos dessas tradições políticas e culturais de caráter diverso dos elementos que caracterizam a tradição política e cultural que encontra respaldo institucional na democracia liberal ocidental. Estes elementos são estetizados em determinados padrões, que são sempre dependentes da figura do herói. A maior parte destes elementos toma uma forma específica a partir da reação romântica ao iluminismo e ao *ethos* burguês, o que dá um destaque natural às estruturas hermenêuticas formadas no seio do romantismo. O Heavy Metal, nestes subgêneros, se apresenta como verdadeiro sucessor de um romantismo reacionário, que se desenvolve desde cedo como uma resistência à decadência dos valores que sustentavam o *Ancien Régime*, ainda que tenha perdido a consciência desta linhagem. Seja com elementos escapistas retirados do folclore europeu e de seus intérpretes, sejam estes os românticos alemães ou o autor inglês J.R.R. Tolkien, por exemplo, seja veiculando críticas formuladas originalmente por filósofos que se opunham à cultura burguesa materialista dominante, o Heavy Metal, assim, reinventa tradições culturais e políticas, e cria um novo fórum de interação para os discursos destas tradições, que serve para revelar as intercessões entre estas tradições culturais e políticas, lhes trazendo novo vigor.

As cenas objetos de estudos serão especialmente as vinculadas aos subgêneros do Heavy Metal chamados *Power Metal*, *Black Metal*, *Doom Metal* e *Gothic Metal*, por serem os subgêneros mais envolvidos na crítica à democracia liberal ocidental a partir de um ponto de vista reacionário. No entanto, outras cenas e músicas e músicos independentes serão citados.

Acredita-se que o caminho que melhor elucidaria a experiência enquanto tal é o caminho do próprio experimentar – ou seja, o pôr-se enquanto participante da experiência.

Esta é uma afirmação de impacto tanto teleológico – voltada para a consecução do objetivo da presente obra – quanto metaepistemológica – vez que um número significativo dos autores aqui estudados são autores que, sendo reacionários, davam uma primazia absoluta à experiência sobre a abstração.

A utilização de autores reacionários enquanto parte da metodologia se faz necessária para tornar as conexões realmente inteligíveis – o reacionarismo político tem seus próprios intérpretes. A maior parte da pesquisa feita acerca do tema, por medo de se fazer passível de ser acusada de comunhão com seu objeto, faz questão de claramente pôr-se em uma oposição *nós, democratas – eles, reacionários*,<sup>7</sup> o que permite combinações relativamente bizarras entre experiências diferentes de reacionarismo político e sua inclusão em um mesmo conceito.

O trabalho como um todo, dada sua novidade, demanda quase um glossário que permita seu entendimento na área na qual ele se insere; porque este trabalho, apesar de suas implicações nos estudos das artes, da política, da história, da sociologia e mesmo da ciência, é, essencialmente, um trabalho voltado para o estudo do Direito. Trata-se de recuperar para o Direito a primazia no estudo de uma determinada manifestação do *nomosm* (SCHMITT, 2014, p. 69), o que o positivismo e a superficialidade do pragmatismo jurídico na abordagem de questões socialmente relevantes não fazem há muito.

Mas se há, de fato, esta relação íntima alegada entre os subgêneros do Heavy Metal que vinculam discursos de oposição à sociedade burguesa e o pensamento reacionário, como mostrar, de forma cientificamente adequada, que Joseph de Maistre, nobre saboiano, apontado por Carl Schmitt, jurista alemão polêmico pelo seu envolvimento com o Terceiro Reich, como um dos principais representantes do pensamento contra-revolucionário (SCHMITT, 2006, p. 49 e ss.), católico e monarquista, e os membros da banda sueca Marduk, uma das mais importantes da cena Black Metal (CHRISTE, 2010, p. 349), conhecida por suas letras nazi-satânicas, estão, ainda que não no mesmo ramo, na mesma árvore, que aqui se chama de tradição reacionária?

[...] s'accomplit sans cesse, depuis le ciron jusqu'à l'homme, la grande loi de la destruction violente des êtres vivants. La terre entière, continuellement imbibée de sang, n'est qu'un autel immense où tout ce qui vit doit être immolé sans fin, sans mesure, sans relâche, jusqu'à la consommation des choses, jusqu'à l'extinction du mal, jusqu'à la mort de la mort. (DE MAISTRE, 1884-7, v. 22, p. 5)

Tradução livre:[...] *do ácaro ao homem, a grande lei da violenta destruição de*

<sup>7</sup> Claro exemplo sendo a obra de Pierre Bourdieu, *Ontologia Política de Martin Heidegger*, usada no presente trabalho pelo seu valor informativo, mas que, em razão não só de ser um relato sociológico, mas também para ressaltar o caráter polêmico do trabalho de Heidegger, põe os pensadores todos discutidos não como intelectuais de cuja reflexão se possa extrair consequências políticas, mas principalmente políticos em sua essência que voltam o seu trabalho para as questões políticas de seu tempo.

*criaturas vivas é incessantemente cumprida. Toda a terra, perpetuamente impregnada de sangue, nada mais é que um vasto altar sobre o qual todos os seres vivos devem ser sacrificados sem fim, sem medida, sem pausa, até a consumação das coisas, até que o mal seja extinto, até a morte da morte.*

The black roaring panzers who bring pain and death  
And through their barrels you will feel hells breath

Eyeballs rolling, bodies twisting,  
mouths are screaming as they burn  
Shells exploding, steel is crushing,  
dooms bell tolling, death you yearn

All I want, All I need  
Is to see my enemies bleed

Guns of annihilation, hell's celebration  
Execution of god can begin  
Set the world on fire so Christ can expire  
This time the devil will win

(Marduk – *Beast of Prey*)

O método de análise estética dos produtos criados pelos autores é muito comum, mas muito passível de subjetivações. Se sem dúvida as violências que De Maistre transcreve em seu texto parecem adequadas a uma letra do Marduk, seu autor era um católico convicto que advogava a supremacia do Papa sobre os governos temporais, e o Marduk, por sua vez, apresenta em suas letras uma severa crítica ao Cristianismo. Esta conexão estética se baseia na fuga de uma harmonia clássica. Essa *estética do desequilíbrio*, como será chamada a partir daqui, surge, segundo Mario Praz, por uma série de razões, mas pode ser encontrada já em pleno Renascimento (PRAZ, 1951; aqui se defenderá que ela surge antes). A partir dela serão extraídos determinados conceitos. Mas ela, sozinha, não é suficiente para vincular os dois.

A questão que se punha, e se põe até agora, de certa forma, é que há uma semelhança estética representada em uma sensibilidade, um gosto, que tende ao extremo, ao desequilibrado, em contraposição ao equilíbrio do classicismo pós-revolucionário, do classicismo francês anti-barroco. Paralelamente a essa sensibilidade mais ou menos semelhante, a essa forma de estética, a um conteúdo político mais ou menos semelhante – ambos os autores, Marduk e De Maistre, anunciam a mesma decadência, qual seja, a da democracia liberal ocidental, contra a qual se insurgem, cada um de sua forma; Marduk busca no nazismo a solução, De Maistre no Papismo e no Monarquismo absolutista. A possibilidade de transição entre as duas soluções não passa despercebida (SCHMITT, 2006, p. 51 – 57). Mas as distâncias ainda são gigantescas.

O nazismo do Marduk pode ser só um gosto estético. Seu satanismo representa de certa forma o que é justamente o temor dos contra-revolucionários, um satanismo governante. Enfim, não há ainda aqui nada que os conecte a não ser um gosto pelo extremo: imagens extremas (o diabo, a guerra, a decadência, a violência); políticas extremas (satanização da revolução, a contra-revolução, a insurgência contra o liberalismo) – em ambos, um desprezo pelo homem; *el reptil que piso com mis pies, seria a mis ojos menos depreciable que el hombre*, diz Donoso Cortés, representante, como De Maistre, do reacionarismo (*ibid.*, p. 53); mas poderia ser Marduk.

Obey nature's laws and into hell fall  
 You must be choking from the shit in which you crawl  
 Burn to the stake, or have your neck break  
 Woe the ones who claim your love for man is fake  
 Pawns under your yoke, blood for heaven to soak  
 Your saga is but the ending of a worthless joke

I believe in death I believe in disease I believe in injustice I believe in torture  
 I believe in anger I believe in hate  
 I believe in murder I believe in pain  
 I believe in cruelty  
 I believe in infidelity I believe in slime  
 I believe in stink

I believe in you

(Marduk – *Blessed Unholy*)

Há, no entanto, caminhos de aproximação. No aspecto estético, Schmitt lembra de Baudelaire (CARPEAUX, 1963, p. 2252 e ss.) condenando a burguesia, a raça de Abel (SCHMITT, 2006, p. 57), e prevendo o poder e as consequências da ousadia da raça de Caim, que poderia ser associada aos despojados. Schmitt poderia ter buscado também Joris-Karl Huysmans, simbolista (*ibid.*, p. 2558 e ss.), como Baudelaire, que se converte, depois de mergulhar a fundo na ideia do mal em sua novela sobre satanismo, *Lá-Bas*. Poderia ser a escolha pelo mal, pelo vilão, uma forma de lidar com a queda do herói, do Rei, do Papa e de Deus em favor do povo, do burguês, que se dá durante o processo de expansão democrática na Europa iniciado em 1789? E como identificar essa mudança sutil, esse desvio, que já se percebe, no aspecto político, na própria apologia do carrasco de De Maistre (1884-7, v. 32, p. 3)? E esse vilão, e esse mal, não tão desgastado quanto o herói, não é sempre também o tirano, o rei absolutista, o ditador? Não é ele o vilão justo por ser contra a democracia liberal burguesa? Não é esse sistema que põe personagens tão diferentes lado a lado?

Essas são as perguntas que direcionam o presente trabalho. Desemaranhá-las será uma

cirurgia minuciosa, mas é parte da tarefa a que se propõe o estudo. Alguns pontos, no entanto, merecem ser esclarecidas. Os autores são representativos – podem ser substituídos uns pelos outros.

MacIntyre lembra que Marx afirmava que o homem ocidental entende os sentimentos presentes na *Iliada* porque a civilização que a compôs estava para o Ocidente de sua época como uma criança para um adulto (MACINTYRE, 2007, p. 130). Ele recoloca a questão – será que é possível conceber as relações do homem ocidental com seu passado dessa forma? Será que essas personagens não são, em suas narrativas, mais próximos do homem ocidental e de seus impasses morais que as indagações kantianas sobre um dever desprovido de relação com uma noção de felicidade, que caracterizam tão fortemente a experiência iluminista, raiz das soluções dadas às revoltas burguesas? E mais: será que, dada a direção das mudanças sociais dos últimos duzentos anos, a *Iliada* continuará a representar para a civilização ocidental tudo que até então representou, daqui a duzentos anos?

Exposto o objetivo do trabalho, deve-se passar à sua divisão temática. Como dito originariamente, foram as relações temáticas estabelecidas a nível elementar dos discursos entre alguns subgêneros de Heavy Metal, alguns “subgêneros” da literatura “heroica” e do pensamento reacionário que motivaram a pesquisa, e a ameaça que eles poderiam representar a implementação de um projeto político democrático liberal ocidental se apresentou como um objeto de imediato. Logo, estar-se-ia, formalmente falando, pesquisando um determinado objeto a partir de uma perspectiva estratégica, ou seja, como quem estuda algo acerca do qual se precisa estar atento ou mais, contra o qual eventualmente será necessário tomar uma atitude. Essa abordagem, muito comum no Direito, qual seja, de identificar um problema e buscar meios de resolvê-lo – uma atitude normativista – não só não é científica, mas também submete o objeto da pesquisa a um escrutínio prévio e, conseqüentemente, apressado. A mera existência de um grupo específico certamente não justifica todos os comportamentos que se dão dentro dele, mas já o torna apto a ser considerado um objeto de estudo legítimo por si só.

O objeto do trabalho será tratado em duas frentes separadas: a primeira, que focará na elaboração e reelaboração de um ideal heroico em alguns momentos, dentre os quais na concepção original do Ocidente do herói como aristocrata, formulada em sua plenitude em Homero; suas mutações no romance medieval; a passagem das personagens pela crise do Barroco; a multiplicação de suas perspectivas no romantismo e no gótico; suas variadas apreensões na Alemanha da década de trinta, a última tentativa de mudar violentamente a história, e uma formulação mais pacífica destas perspectivas no Reino Unido. Toda a observação aqui buscará a burilação dos elementos fundamentais, dos átomos da literatura

“heroica”, não em seu estado bruto, mas já depurados. Uma das questões mais problemáticas que surgiu para o presente trabalho foi a relação entre a literatura e letramento, ou seja, a capacidade de compreensão do lido pelos leitores, bem como a relação entre as classes letradas e as não letradas. A segunda frente é a que busca estes elementos dentro do Heavy Metal, com base em duas perspectivas: a primeira, do esgotamento de forças de certos movimentos musicais, o que inclui o Heavy Metal, mas que é responsável também pela sua origem em 1970 (com o lançamento do CD homônimo do Black Sabbath) e suas reinvenções; e a segunda, a da relação entre tradição e transgressão, legado gótico hermenêutico e elementar como constituidora desta forma-de-vida.

Assim, no segundo capítulo tratar-se-á da literatura heroico-aristocrática e no terceiro do romance gótico, do romantismo, de suas apropriações e, no quarto, enfim, do Heavy Metal, a partir dos pontos desenvolvidos nos capítulos 2 e 3. E no primeiro? O primeiro será voltado à elaboração do método, expondo seus instrumentos.

Antes que se passe à exposição do método, informa-se que, muitas vezes, para mostrar a clara vinculação entre todos os argumentos e os elementos sobre os quais eles se sustentam, utilizar-se-ão caixas de texto, para que a remissão não fique desorganizada, nem tampouco impropriamente alocada como nota de rodapé. Ademais, se a manifestação tiver caráter musical, indicar-se-á o meio pelo qual se pode escutar a música gratuitamente.

## 1. ENGINES OF HATE: UMA ANÁLISE DO MÉTODO UTILIZADO

O presente trabalho não é uma análise da mentalidade do *metalhead* de qualquer cena. Da mesma forma, apesar de haver diversas repercussões que transbordam a mera imaginação política, em uma sociedade pluralista estes gêneros do Heavy Metal só atingem maior *status* de reconhecimento quando passam da promoção de certas ideias filosóficas para o encorajamento da ação política. Logo, o trabalho também não é uma análise de toda mentalidade do *metalhead* vinculado a estas cenas, mas tão somente das partes de sua imaginação que possam ter consequências políticas.

Deve-se, inicialmente, justificar o afastamento do presente trabalho em relação a outros métodos antes de uma afirmação sobre o método com o qual se trabalhará. Assim, antes de mais nada, se rejeita uma prática científica que se tornou muito comum no estudo de obras musicais letradas que é o foco absoluto na análise do sentido da letra. O sentido da letra, se sem dúvida é importante, o é em razão das dinâmicas com as quais trabalha, que envolve relações extramusicais e intramusicais, que podem ser exemplificadas, respectivamente, com

obras artísticas ou não artísticas mencionadas e com os elementos musicais propriamente ditos, melodia, ritmo e harmonia. Mesmo a leitura das letras de Heavy Metal apresentando uma ótima oportunidade de reflexão, isso não é o que interessa propriamente ao presente trabalho.

Também se rejeita uma análise estritamente sociológica do tema, em razão das limitações do método sociológico. Se sem dúvida a sociologia, como a história também, por exemplo, será invocada a dar seu testemunho através de seus cientistas autorizados, a ideia de ficar adstrito a uma análise puramente sociológica (e mais especificamente, ao que a maior parte da academia reconhece como uma análise sociológica) minaria as liberdades que o método que será adotado permitem. O rigor científico da sociologia será sem dúvida invocado e, *stricto sensu*, se são perceptíveis as diferenças entre os métodos sociológicos e o método adotado, o objetivo, no entanto, é o mesmo; o mesmo inclusive se o compararmos com uma sociologia tão tradicional quanto à compreensiva de matriz weberiana. Não se quer fugir do método sociológico para abrir espaço para a especulação filosófica – se quer fugir de uma responsabilidade perante um método mais restrito da sociologia enquanto disciplina acadêmica para se admitir a possibilidade especulativa que uma análise mais ampla de fenômenos, que poderiam ser observados através de lentes sociológicas, permite. Basicamente, é olhar para a obra weberiana, mais do que para o método weberiano.

Tampouco se pretende fazer uma análise política. Não se quer entender os fenômenos estudados só através das relações que eles estabelecem com o contexto global. Se o contexto global sem dúvida vai aparecer – e vai aparecer enquanto contexto histórico, sociológico e político – ele não vai ocupar o centro das atenções. O Heavy Metal, com todas a sua força expressiva, não constitui um movimento político, mas permeia todos os movimentos políticos.

O artista, que não necessariamente tem o interesse de afetar o comportamento político de ninguém com sua obra de arte, ainda que assuma a possibilidade de fazê-lo, ocupa uma posição social igual a de um pensador que reconheça a possibilidade de afetação de alguém por um produto por ele produzido, mas não ponha isso como um objetivo maior de sua atividade.

Não se pretende aqui, por último, fazer uma análise jurídica do tema. Como dito antes, o tema não é em si jurídico, mas pode gerar consequências jurídicas; suas relações com o tema da liberdade de expressão, dos direitos políticos e do próprio direito constitucional são claras. Não interessa estudá-las sobre esse prisma aqui. O caráter metapolítico é aqui trazido como metajurídico: não é uma rejeição da política ou do Direito, mas o estudo de algo que pode definitivamente afetá-los.

O que se fará neste capítulo é explicitar os instrumentos que serão utilizados no curso do trabalho para a compreensão dos discursos analisados. Estes instrumentos, por vezes, passarão por adaptações que resgatem a história dos conceitos que os fundamentam, com o intuito de relacioná-los ao próprio objeto da pesquisa, associando objeto e instrumento de análise, o que, para fins de compreensão do presente objeto, acredita-se que seja necessário. As adaptações também servirão para deslocar os instrumentos dos objetos a cuja análise em geral eles são destinados, para que eles sirvam na compreensão também do Heavy Metal enquanto parte desta tradição que se pretende esmiuçar.

### **1.1 O conceito de agenciamento**

Antes de mais nada, o objetivo é entender o reagenciamento de um tipo de literatura heroica, de caráter reacionário, em determinados subgêneros do Heavy Metal.

Se quer entender a renovação, no Heavy Metal, de relações estabelecidas entre os elementos desta literatura heroica, de caráter reacionário. Estas relações que se estabelecem não só dão um fim específico a esses elementos, mas alteram sua cognoscibilidade. Os agenciamentos se dão de forma profundamente dinâmica, perpassando diversas dimensões de significância, sendo caracteristicamente imanentes (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 77 – 78) enquanto relações fenomênicas, e Deleuze e Guattari os particionam em três, enquanto objeto de estudo: os índices, que correspondem aos elementos dotados de significado de um determinado fenômeno considerados separadamente; as máquinas abstratas, quando esses elementos já estão organizados em estruturas, ainda sem funcionamento (por exemplo, o nacionalismo pode ser considerado uma máquina do romantismo – uma junção de elementos [o amor à terra natal, a ideia de grupo/tribo/clã, a memória – real ou irreal – de um passado comum] que, enquanto desativados, já podem ser organizados em torno de algo que poderia, de forma um pouco tosca, ser chamado de conceito) (*ibid.*, p. 86); e os agenciamentos em si, que são as máquinas já postas em funcionamento, e esse funcionamento as impacta tanto quanto impacta o mundo à sua volta, de forma definitiva, alterando substancialmente a realidade.

O nacionalismo alemão, por exemplo, que impacta a literatura é e não é o mesmo que gera o nazismo, porque, quando a máquina abstrata nacionalismo é posta em funcionamento ela gera uma reprodução de seu próprio formato em diversas outras relações, como um efeito dominó – se sem dúvida o nazismo tem a ver com o nacionalismo de Goethe, ele não é o nacionalismo de Goethe, mas sua semelhança também não é um paralelismo, mas um

desenvolvimento que, é importante ressaltar, não era obrigatório. Esse desenvolvimento ocorre porque a imanência que estabelece as relações é uma imanência que Deleuze e Guattari chamam de imanência do desejo (*ibid.*, p. 91), no sentido que ela se dá conforme as relações são estabelecidas a partir da ação dos atores. No caso do nacionalismo romântico, por exemplo, a relação entre o homem e a terra é elaborada de forma diferente se comparada à relação estabelecida entre o homem e a terra no materialismo tecnicista, e, apesar dos elementos serem aparentemente os mesmos, eles adquirem estatutos pseudo-ontológicos<sup>8</sup> totalmente diferentes nos dois casos (e nos diversos milhões de outros casos possíveis).

Assim, como se pode ver, o que se quer estudar é, antes de mais nada, a relação entre os elementos, entre as forças, através dos índices, das máquinas abstratas e dos agenciamentos. Essa delimitação impede que se busque algo de transcendente e dá um estatuto quase que sociológico à pesquisa, sem abrir mão de uma análise mais profunda do processo histórico que envolve esses agenciamentos enquanto um momento (um recorte temporal) que é composto, em si, só por agenciamentos.

Mas há uma concretude que será buscada. O próprio tema do trabalho pode levar a crer que se trabalhará com uma noção a-histórica, ou ainda, com uma história “*soft*”, para que os elementos, os índices e as máquinas dos agenciamentos possam ser mais facilmente definidos e adaptados a contextos absolutamente diferentes. Não é esse o caso. Se esse não é um trabalho de história, isso não significa que não se trabalhará com uma definição essencialmente histórica dos objetos estudados. Retomando o exemplo anterior, se a terra incorporada numa ideologia de “Sangue e Solo” envolve relação com o movimento verde na atual Alemanha (FARÍAS, 2017, p. 88 e ss.), para manter a temática dos exemplos, e com a obra *Die Hermannsschlacht* de Heinrich von Kleist, só se denomina “Sangue e Solo” a doutrina desenvolvida no Terceiro Reich que traduzia a relação entre “povo” e “terra” em uma dinâmica específica. Isso, no entanto, não significa que os três agenciamentos não se estabeleçam a partir de índices e máquinas abstratas relacionadas entre si.

## 1.2 A vida entendida como narrativa e o conceito de virtude

MacIntyre afirma que qualquer forma-de-vida própria do homem, vida de “animal que conta histórias”, é uma forma de vida que está inserida, enquanto forma, em uma tradição moral própria, que propõe uma própria maneira de pôr as virtudes enquanto *topoi* de

---

<sup>8</sup> Ou seja, tratados como se fossem ontológicos, mas, para fins desta pesquisa, sua ontologização será considerada também como um fenômeno relacional entre os objetos de pesquisa e os agentes históricos objetificáveis.

discussão de uma noção de boa vida a ser buscada (MACINTYRE, 2007, p, 222), que é diferente de outras tradições.

Segundo MacIntyre, a narrativa das sagas heroicas, sejam elas homéricas, irlandesas, islandesas (exemplos dele), ou ainda, aborígenes, bíblicas ou japonesas, segue uma estrutura semelhante à da vida, independente de abstrações. Este seria, portanto, segundo MacIntyre, o mais acentuado dos contrastes entre o eu da modernidade e o eu da era heroica: o eu da modernidade coloca-se fora de si, fora de sua vida, ou seja, pensa a si próprio de forma objetivista. E justo esta diferença é a condição essencial para a filosofia moderna pensar o abstrato (*ibid.*, p. 126). Por isso que, neste trabalho, os autores utilizados – autores que, em sua maioria, se opõem em maior ou menor grau à modernidade enquanto *topos* na história das ideias – instrumentalmente também fazem parte da narrativa que se busca (re)construir.

Estas sociedades das sagas heroicas podem ou não ter existido. Mas a crença de que elas existiram era crucial para as sociedades clássicas e cristãs que se entendiam como tendo emergido dos conflitos nela ocorridos e que definiram seus pontos de vista, ao menos parcialmente, em termos dessa origem heroica. Segundo MacIntyre, a literatura heroica constituía uma parte central dos discursos moralizantes das *sociedades sucessoras*,<sup>9</sup> e foi das dificuldades envolvidas no estabelecimento de relações entre essas escrituras e a prática real que muitas das principais características morais destas sociedades surgiram (*ibid.*, p. 131).

MacIntyre toca em um tema fundamental e que deve ser desenvolvido aqui. Ele avança o que foi falado acima:

Em todas essas culturas, a grega, a medieval ou a renascentista, onde o pensamento e a ação moral são estruturados de acordo com alguma versão do esquema que eu chamo de clássico, o principal meio de educação moral é a narração de histórias. Onde o cristianismo ou o judaísmo ou o Islã prevaleceram, histórias bíblicas são tão importantes quanto quaisquer outras; e cada cultura, claro, tem histórias que são

---

<sup>9</sup> Como MacIntyre está estudando o trajeto da moralidade ocidental, ele desenvolve três formatos de sociedade: as *sociedades heroicas*, tratadas nos épicos de todas as espécies; as *sociedades sucessoras*, ou seja, aquelas que se estruturam sobre a narrativa destes épicos – estes dois modelos são passíveis de serem encontrados em diversos lugares e em diversos momentos (um exemplo seria a Irlanda do início da Idade Média, na qual os monges cristãos enviados para a ilha se depararam com uma sociedade construída em torno do diálogo com os índices e com as máquinas abstratas apresentados na tradição de narrativas épicas da formação dos reinos que governavam a ilha, que serviam para desde fundamentar as formas de governo, até para se insurgir contra elas; estes mesmos monges foram os responsáveis pela posterior compilação desta tradição – MACINTYRE, 2007, p. 121); e, por fim, fenômeno propriamente ocidental, foram as *sociedades clássicas*, Grécia e Roma, que MacIntyre afirma serem formuladoras de um debate pautado pela racionalidade em torno destes relatos das sociedades heroicas.

Dois aspectos que serão trabalhados no capítulo segundo, que trata das sociedades clássicas: em primeiro lugar, o quanto estes relatos nos dizem mais, na verdade, sobre as sociedades que os compuseram do que sobre as sociedades sobre as quais eles foram compostos e, em segundo lugar, o quanto, neste aspecto, foi justo esta integração social que permitiu o desenvolvimento de uma associação política cheia de sentido para seus membros.

No entanto, em razão dos objetivos do presente trabalho serem diferentes, só se instrumentalizarão os termos *sociedades heroicas* e *sociedades sucessoras*, sendo as *clássicas* incluídas neste segundo grupo, do qual, mesmo na teoria de MacIntyre, fazem parte. É, no entanto, a definição de *sociedades clássicas* dada aqui que permitirá a utilização da filosofia aristotélica para a definição de um conceito instrumental de *arete*.

peculiarmente suas próprias; mas todas essas culturas, gregas ou cristãs, também possuem um estoque de histórias que derivam e contam sobre sua própria era heróica desaparecida. Na Atenas do século VI, a recitação formal dos poemas homéricos foi estabelecida como uma cerimônia pública; os próprios poemas tiveram a sua maior parte substancialmente composta não muito depois do século VII, mas eles contam sobre feitos ocorridos muito antes desta data. No século XIII, os homens da Islândia cristã escreveram sagas sobre os acontecimentos dos cem anos depois de 930, o período imediatamente anterior e imediatamente após a primeira vinda do cristianismo, quando a antiga religião dos Nórdicos ainda florescia. No século XII, no mosteiro de Clonmacnoise, os monges irlandeses inscreveram no Lebor na bUidre as histórias dos heróis do Ulster, algumas cuja linguagem permite que os estudiosos datem-nas do século VIII, mas cuja ação transcorre séculos antes disso, em uma época em que a Irlanda ainda era pagã. [...] Elas forneceram um contexto moral ao debate contemporâneo sobre as sociedades clássicas, um relato de uma ordem moral então transcendida ou parcialmente transcendida, cujas crenças e conceitos ainda eram parcialmente influentes, mas que também proporcionavam um contraste iluminador com o presente. A compreensão da sociedade heróica - tenha ela existido ou não - é, portanto, uma parte necessária para a compreensão da sociedade clássica e das suas sucessoras. (MACINTYRE, 2007, p. 121)<sup>10</sup>

MacIntyre nomeia essas comunidades “realistas”, ou seja, de reconhecimento do percebido como o real. Os personagens de um épico têm, segundo ele, como único meio de compreender o mundo, as próprias concepções que informam sua visão de mundo. Por essa razão eles não têm dúvidas de que a realidade é como eles a representam. Não há dúvida, no épico. MacIntyre ainda afasta a compreensão nietzschiana do sentido da moral homérica: o herói homérico não é um homem de vontade, mas de ação e de uma ação socialmente informada, ou seja, que retira seu significado não da vontade do seu praticante, mas da sua

---

<sup>10</sup> Este é basicamente o mesmo argumento desenvolvido por G.K. Chesterton, autor que será estudado mais à frente, no seu *Ortodoxia*, no capítulo “A Ética da Elfolândia”, qual seja, de que o que se chama hoje de contos de fadas são o repositório de uma moral majoritária da sociedade que os compilou: “[...] se eu tive um viés, sempre foi em favor da democracia e, portanto, da tradição. [...]”

Agora, preciso alinhavar uma posição geral e não alego ter treinamento algum nessas coisas. Portanto, proponho-me fazê-lo escrevendo uma depois da outra as três ou quatro idéias que descobri sozinho, seguindo de perto o modo como as descobri. Depois vou sintetizá-las grosso modo, resumindo minha filosofia pessoal ou religião natural. Em seguida vou descrever minha alarmante descoberta de que tudo isso já fora descoberto antes. Era uma descoberta do cristianismo. Mas dentre essas profundas persuasões que tenho de apresentar em ordem, a primeira teve a ver com esse elemento da tradição popular. E sem a explicação anterior no tocante à tradição e à democracia eu dificilmente poderia esclarecer minha experiência mental. Nas condições presentes, não sei se consigo esclarecê-la, mas proponho-me tentar.

Minha primeira e última filosofia, aquela na qual acredito com certeza absoluta, eu a aprendi na creche. Geralmente a aprendi de uma babá; isto é, daquela solene sacerdotisa ao mesmo tempo da democracia e da tradição, indicada pelos astros. Aquilo em que eu mais acreditava naquela época, aquilo em que mais acredito atualmente, são coisas que chamamos de contos de fadas. Eles me parecem inteiramente razoáveis. Não são fantasias: comparadas com eles, outras coisas são fantásticas. [...]

O país das fadas nada mais é do que o país ensolarado do bom senso. Não é a terra que julga o céu, mas o céu que julga a terra; assim, para mim pelo menos, não era a terra que criticava a Elfolândia, mas a Elfolândia que criticava a terra. [...] os modernos querem dizer quando afirmam que os antigos não ‘apreciavam a natureza’, porque diziam que ela era divina. [...] aqui trato da ética e da filosofia que resultam de uma dieta de contos de fadas. Se as estivesse descrevendo em detalhes, poderia anotar muitos princípios nobres e sadios que deles derivam.” (CHESTERTON, 2017, p. 64 – 66) A existência de concordâncias entre os autores dos objetos de análise da presente dissertação e os autores que formularam os instrumentos através dos quais os objetos são analisados é muito importante para a concretização dos objetivos da presente dissertação.

inserção na sociedade na qual ela é praticada (*ibid.*, p. 129; a exceção a isso, como se verá, é o próprio Aquiles, mas sua patologia será analisada na primeira seção do segundo capítulo).

Nestas sociedades das sagas heroicas pode haver a decisão moral exigente, vez que a vida é tratada como uma narrativa e uma narrativa de *jornada* em busca (MacIntyre usa a palavra *quest*, que pode ser tanto traduzida simplesmente como busca, mas que ganha o sentido desejado por MacIntyre se posta em consonância com o conceito desenvolvido no romance cavaleiresco e arthuriano) de uma noção de Bem e que, nos obstáculos que a ela se impõe, se torna também uma jornada de auto- conhecimento (*ibid.*, p. 219). Uma *tradição* se forma em torno desta busca, que nada mais é do que a busca pela *eudaimonia* (que é, na filosofia aristotélica, o *telos* da vida humana, sua causa final, seu sentido), tentando entender os melhores meios de alcançá-la. Estes meios são o que a tradição ética ocidental chama de virtude, a decisão moral exigente (uma expressão que será retomado em uma perspectiva política no pensamento reacionário) ante o mal.

O trabalho de MacIntyre é profundamente vinculado à filosofia aristotélica e por isso se torna apto para análise das sociedades as quais se pretende estudar enquanto berços de uma forma-de-vida aristocrática. Filosoficamente falando, Aristóteles é o sintetizador da cultura grega por excelência.<sup>11</sup> Sua capacidade de inovação é restrita pelo seu método, que o faz buscar no senso comum a origem dos conceitos filosóficos (*ibid.*, p. 165).

Os argumentos morais dentro desta estrutura que MacIntyre chama clássica – em suas versões greco-romanas ou medievais – envolvem pelo menos um conceito funcional central, o conceito de homem entendido como tendo uma natureza essencial e propósito ou função essencial (*eudaimonia* – *ibid.*, p. 58). Mas a natureza deste propósito se mostra multifacetada, focada no desempenho de diversos papéis sociais nas relações estabelecidas pelo sujeito.<sup>12</sup> Se estes papéis forem tomados em abstrato, perde-se o sentido existencial deles. A vida das personagens da *Iliada*, por exemplo, é, segundo MacIntyre, como um jogo de xadrez, ou seja, apesar das diversas opções de movimento existentes, é uma vida pautada por limites determinados por regras comuns aos jogadores que, se forem desrespeitadas, levam ao fim do jogo – não necessariamente com a derrota do jogador, mas, muito pior, com a sua

---

<sup>11</sup> Sobre esta definição de Aristóteles, ver os capítulos 10, 11 e 12, mas especialmente as primeiras páginas do capítulo 11, de MACINTYRE, 2007. É sabido que a ética de Platão e Aristóteles se baseia na ética aristocrática homérica (JAEGER, 2010, p. 33).

<sup>12</sup> “Pois, segundo essa tradição, ser um homem é preencher um conjunto de papéis, cada um dos quais tem seu próprio sentido e objetivo: membro de uma família, cidadão, soldado, filósofo, servo de Deus. É somente quando o homem é pensado como um indivíduo antes e para além de todos os papéis que o ‘homem’ deixa de ser um conceito funcional.” (MACINTYRE, 2007, p. 58)

desqualificação enquanto tal (*ibid.*, p. 125).<sup>13</sup>

Para entender estas regras, segundo MacIntyre, é preciso entender que todo papel tem em si uma essência, representada pela imagem do excelente desempenho do papel. A ideia de excelência, *arete*, então assume a primazia na definição da essência do papel. As virtudes são elencadas como meios para o seu atingimento. Uma concepção unitária de virtude, ou seja, que integrasse os diversos papéis do homem, exigiria que fossem reunidos todos os papéis que antes foram separados. E isso é possível. Aristóteles chega a afirmar que a relação do homem com a noção de “viver bem” é análoga à do harpista com “tocar a harpa bem” (ARISTÓTELES, 2002, p. 27).

Deve-se tentar realizar a junção conceitual da concepção aristotélica pura de virtude com a noção histórica de virtude como apresentada nos relatos das sociedades heróicas que tratam do conceito de excelência (o que é, de certa forma, compreender sociologicamente o esquema aristotélico), e, para isso, é necessário expandir o conceito aristotélico de virtude. Segundo Aristóteles virtude é, antes de mais nada, uma ação que busca um bem, e este bem é a excelência de uma determinada atividade. O desenvolvimento da virtude depende do hábito<sup>14</sup> e “se a natureza nos dá a capacidade de recebê-las, tal capacidade se aperfeiçoa com o hábito” (*ibid.*, p. 40). A definição de *arete* presente nos épicos gregos tende a ser um pouco mais flutuante.

As *aretai*, que Jaeger traduz como *virtudes*, seguindo Aristóteles, mas que, sem prescindir desta relação, podem ser associadas também ao conceito de *excelências* (ambas relacionadas ao radical proto-indo-europeu *ar-*, que denota *adequação, adequabilidade*, que será visto mais à frente), desempenham, na *Iliada*, ainda um papel muito vinculado à natureza biológica do homem (os gregos chamariam de *zoológica*, de *zoēs*, vida não qualificada) – são habilidades que, se é bem verdade que adquirem sua plenitude enquanto *aretai* só em relação com as propriamente *biológicas* (ou seja, das *bíoi*, das formas de vida qualificadas), não são ainda as *aretai* morais e éticas, que vão ser discutidas por Aristóteles na *Ética a Nicômaco*,

<sup>13</sup> De fato, a relação entre os heróis da *Iliada* perde o sentido se for abstraída de um complexo de regras que deixe claro o limite aceitável do *cholos* (ira), por exemplo, ou seja, até que momento a ira de Aquiles é legítima e em que momento ela deixa de sê-lo. Quando a embaixada de Agamêmnon sai de sua tenda, sabe-se que o *cholos* de Aquiles perdeu sua razoabilidade, ou seja, a capacidade de ser entendido pelos outros *basileis* envolvidos como um *cholos* legítimo.

<sup>14</sup> A palavra grega para hábito é *hexis*, que remete ao verbo *ēchon, ter*, no sentido de ter potência.

Segundo a antropologia aristotélica, *hexis* é a forma de passagem da *dynamis*, da potência, para o ato (*energia*). *Ethos* é a palavra usada para *habitude* ou seja, hábito no sentido contemporâneo da palavra em português (i.e. este é um hábito de um determinado sujeito, implicando que ele pratica esta ação frequentemente). *Ēthos*, por sua vez, significa caráter, vez que o *ethos* dá o *ēthos* do sujeito – só o *hábito* dá o *caráter*. Curiosamente, tudo deriva de ter a potência ou não, e a *ética* é a busca da potência propriamente humana, que Aristóteles conclui ser para a *eudaimonia*, a Felicidade (VOEGELIN, 2000, p. 351; AGAMBEN, 2013b, p. 98 – 102).

por exemplo. São a força, a beleza, a saúde – mas principalmente as virtudes do guerreiro heroico. É com a *Odisseia* que as *aretai* adquirem tons mais propriamente morais (JAEGER, 2010, p. 27; MACINTYRE, 2007, p. 122 e 127).

A solução a qual MacIntyre chega é a definição de virtude como uma prática dotada de um sentido histórico dentro de uma determinada comunidade e que tem por atribuição conduzir os homens a um determinado objetivo (*ibid.*, p. 184 – 185), se essas práticas envolvem noções de excelência internas (a ação julgada a partir do valor atribuído a ela quando em comparação com outras ações da mesma espécie) e externas (a ação julgada a partir de uma recompensa externa que lhe é concedida pela comunidade dentro da qual ela é praticada) – que, por sua vez, compõem o grau de virtude de uma determinada ação e, conseqüentemente, o grau de satisfação atingível (*ibid.*, p. 188) – e se elas envolvem toda uma tradição (instituições sociais que definem os parâmetros adequados para a prática ser considerada virtuosa) que as suporta (*ibid.*, p. 190).

Este conceito se aplica a diversas atividades e assim o é propositalmente. Ele interessa ao presente trabalho no tanto que pode ser relacionado às formas-de-vida aristocrático-reacionárias. A partir dele, é possível o entendimento, das estruturas sociais implícitas na literatura aristocrático-reacionária e, conseqüentemente, no Heavy Metal que toma seus temas dela emprestados.

### 1.3 O conceito de forma-de-vida

O conceito de forma-de-vida é um conceito antigo, que começa seu desenvolvimento na Grécia antiga, passa pela incorporação cristã da filosofia grega, se desenvolve na cultura monacal do medievo e, através do Franciscanismo e das seitas místicas do medievo, chega até a modernidade, ainda que muito vinculado a questões como a *imitatio Christi*,<sup>15</sup> passando, no percurso, pela escolástica. Serão destacados uns poucos passos dele, vez que ele é importante para o presente trabalho.

Aristóteles, no início de seu *Ética a Nicômaco* (ARISTÓTELES, 2002, p. 21), define como próprias ao homem três formas-de-vida (*bíoi*): aquela que se aproxima à das bestas do campo e à dos escravos, dedicada tão somente à reprodução dos meios de satisfação material e aos prazeres (*eirímenos*); aquela, própria das pessoas “de maior refinamento e de índole

---

<sup>15</sup> Agamben é mais preciso no percurso, mas respondendo à questão ínsita de porque foi junto a Igreja que esta forma de pensar se difundiu tanto, ele afirma que o objetivo dos monges, especificamente, era “construir a própria vida como uma liturgia integral e incessante” (AGAMBEN, 2013a, p. xii).

mais *ativa*” (grifo nosso), que é dedicada à conquista da honra, que é “o objetivo da vida política” (*politikós*) – apesar de haver aqui a cisão entre aquela honra que é concedida e aquela que é propriamente associada à prática da virtude, cisão esta que não é resolvida; e a vida contemplativa (*theorétikos*). Esta tripartição está associada a Platão e a Pitágoras (BITTAR, 2003, p. 1005), mas também à própria tripartição das sociedades de origem indo-europeia (DUMÉZIL, 1988). Estas formas de vida são meios que permitam o atingimento da *eudaimonía*, que, em Aristóteles, corresponde à felicidade, sendo desejáveis por si e em si. Mas, como visto, a que detém a maior excelência é a mais ativa: *aien aristeuein kay hypeirochon emmenai allon* é o que Homero deseja aos seus heróis, homens livres, homens *politikós*.<sup>16</sup>

Quando, no catolicismo, o monaquismo cenobítico (a vida de monges em comunidades/mosteiros) toma força, surgem diversas regras, que se caracterizam pela sua indiscernibilidade em relação à vida dos monges. Se, em um Estado de Direito, não é necessária a concordância com as regras para que se deva a elas obediência, no mosteiro é exigida não tão somente a concordância, mas até mesmo a confusão entre a forma de viver do monge e a previsão das regras (i.e., cada monge só terá direito a comer um pedaço de pão; neste caso, ele não fica tão somente proibido de comer mais um pedaço de pão – talvez sequer haja qualquer represália contra ele caso ele coma mais de um pedaço de pão, mas seu desejo deve ser o de comer só um pedaço de pão). Isso é feito com um objetivo expresso: o de tentar recuperar um espírito de comunidade perdido ainda na época do Império romano.

O mosteiro, como a pólis, é uma comunidade que pretende realizar a “perfeição da vida cenobial” [...] Cenóbio não é apenas um lugar, mas antes de tudo uma forma de vida. (AGAMBEN, 2013a, p. 11)

O caráter jurídico das intenções dos monges é perceptível, apesar de Agamben discordar (AGAMBEN, 2013a, p. 25), e, provavelmente, a sua manutenção na ideia de governo do homem através da compreensão de sua forma-de-vida é o que configura este trabalho como um produto da ciência jurídica.<sup>17</sup> O Direito deve ser pensado como inserido no

<sup>16</sup> “De Aristóteles em diante, a tradição da filosofia ocidental sempre apresentou como fundamento da política o conceito de ação. Inclusive em Hannah Arendt, a esfera pública coincide com a do agir, e a decadência da política é explicada com a progressiva substituição, no decurso da idade moderna, do agir pelo fazer, do ator político pelo *homo faber* e, depois, pelo *homo laborans*” (AGAMBEN, 2017, p. 41).

<sup>17</sup> Esta questão da juridicidade da regra monacal gerou severa polêmica mesmo entre os teólogos, tendo sido formados dois times: os do que, como Pedro de Aragão, afirmavam que, uma vez que uma lei deve obrigar tanto *ad culpam* quanto *ad poenam*, as regras dos religiosos não são verdadeiramente leis, mas sim admoestações ou conselhos, e aqueles que, como Suárez, mantinham que, uma vez que as leis também podem impor-se unicamente através da pena, as regras não são conselhos, mas, na verdade, leis (vez que a culpa, enquanto processo interno da psiquê humana, não pode ser presumida – AGAMBEN, 2013a, p. 37). É bem verdade que São Tomás de Aquino afirma a inadequação do

campo de discussões em que estava à época, qual seja, o mesmo partilhado pela moral, o da Teologia, ou seja, o da relação entre *evangelium* e *lex*.

O argumento de Agamben, na verdade, é um pouco mais complexo, e vale a pena ser traduzido, vez que, crê-se, ele se adequa a interpretação do presente trabalho. Apesar do autor italiano afirmar que às normas existenciais dos monges não possa ser concedido um caráter propriamente jurídico, ele afirma que essas normas podem ser consideradas jurídicas a partir de uma perspectiva: a do direito público. No fundamento desta natureza jurisdicional das regras está a doutrina do *fuga saeculi* como o processo constituinte da comunidade de crentes, que foi elaborada por Philo de Alexandria e desenvolvida por Ambrósio (AGAMBEN, 2013a, p. 48).

É com base nesta ideia de fugir da vida da mundaneidade, da vida ordinária, que é muito associado ao monaquismo, no entanto, que (res)surge o discurso da comunidade perfeita em moldes propriamente modernos e é sobre a questão da forma-de-vida que ele se ergue.<sup>18</sup> Ele nunca havia morrido, na verdade, mas a forma-de-vida considerada como *fuga saeculi* se expande para áreas da vida humana que antes não haviam sido objeto de regulação específica.

Se as narrativas heroicas de outrora inspiravam os debates acerca das virtudes das

---

conceito de regra monástica ao universo jurídico. Mas ele se refere a um universo jurídico que é, em sua base, composto pelo Direito Romano (“O florescimento das regras monásticas a partir do século V, com sua meticolosa regulação de todos os detalhes da existência, que tende a uma indecidibilidade entre regula e vita, constitui, segundo Tomás, um fenômeno que é substancialmente alheio à tradição jurídica romana e do Direito *tout court*: ‘Vita vel regula’, vida ou regra, isto é, a vida como regra. Tal é o registro - e certamente não é o da lei - onde a legalidade da vida como lei incorporada pode ser pensada’ [...]” - AGAMBEN, 2013a, p. 29).

Agamben afirma, no entanto, que há quem discorde. As próprias regras monacais têm caráter complexo, sempre trazendo preceitos de comportamento e relacionando a desobediência a estes preceitos com punições. Mas é o caráter coativo da lei que gera o repúdio dos monges de classificarem suas regras como tal (“‘O Senhor concede’, lê a conclusão do governo de Agostinho, ‘que você observe todas estas coisas com alegria. . . Não como escravos sob a lei, mas como aqueles que foram libertados pela graça [*ut observetis haec omnia cum dilectione... Non sicut servi sub legel, sed sicut liberi sub gratia constituti*]’ Para um monge que lhe perguntou como ele deveria se comportar com seus discípulos, Palamon, o lendário mestre de Pacômio, responde: ‘seja seu exemplo [typos], não o seu legislador [nomothetês]’ [...]). inAGAMBEN, Giorgio. *The Highest Poverty: Monastic Rule and Form-of-Life*. Stanford: Stanford University Press, 2013, p. 29.

<sup>18</sup> O monasticismo e o impulso comunitário protes tante (melhor expresso no conceito de seita), ambos através da ideia de submissão voluntária (WEBER, 2007, p. 138), seriam, nesta chave, segundo o próprio Agamben, a tentativa mais extrema e rigorosa de alcançar a *forma vitae* do cristão e definir a representação da prática em que esta *forma vitae* é elaborada. Neste mesmo sentido, podem ser pensadas as *intentional communities*, ou seja, comunidades de pessoas que se reúnem para viver a busca de um bem comum, que são fundamentais para que se entenda o processo de formação dos Estados Unidos e o conceito real de Liberalismo Político de origem estadunidense

Este termo, *intentional communities*, pode ser usado tanto para descrever as comunidades fundadas pelos primeiros puritanos nas Américas, quanto as comunidades owenitas durante o fim do século XIX, quanto as comunidades vocacionadas religiosas, segregacionistas, supremacistas e o que mais for; o objetivo, porém, sempre o mesmo: viver uma vida que seja indistinta da regra sobre a qual ela mesma se pauta (os americanos associam estes projetos comunais ao utopismo – neste sentido, SUTTON, 2003, p. 18 – 22; deve-se lembrar, porém, que todas as emigrações puritanas, e, na verdade, da maior parte dos grupos religiosos/*intencionais*, para os Estados Unidos estão permeadas da ideia de *fuga saeculi*, em especial das perseguições que eles sofriam por parte dos governos). Agamben estudando o conceito de forma-de-vida, passa ainda pelos Beneditinos e pelos Franciscanos (*ibid.*, p. 40 e 110 e ss., respectivamente).

*sociedades sucessoras*, agora a repetição minuciosa, seja na reflexão, seja na celebração propriamente dita da missa, da vida de Cristo, era o caminho da comunidade monacal para fazer parte da comunidade cristã. Como Cristo era Deus, não cabia, como cabia com outros heróis, menos perfeitos, discutir sua vida como base para a argumentação ética – sua vida deveria ser estudada, seus ensinamentos aprendidos, suas ordens obedecidas, seu exemplo copiado. E tudo isso sem a pretensão de estar se conformando – deveria ser natural, porque, afinal, se não fosse, não seria uma adesão com base na Graça (do Espírito Santo), mas com base no medo da Lei.<sup>19</sup>

O que interessava para os monges, era, principalmente, como dito, (re)construir o *cosmion* da *polis* grega, atividade para a qual eles já tinham antecedentes de outras denominações religiosas/filosóficas a serem estudados. *Cosmion* é, segundo Eric Voegelin, a sociedade política, tomada tanto a partir de sua experiência externa, manifesta na associação política, no Direito, nos símbolos físicos do Estado etc, quanto na experiência interna do sujeito na sociedade, que é o que permite que ele compreenda os símbolos que permeiam a vida social.<sup>20</sup> O *cosmion* se qualifica enquanto tal pela *homonioia*, ou seja, pela mentalidade comum de seus membros (SANDOZ, 2010, p. 148): ou seja, não é só a existência do Estado (ou qualquer outra instituição que exerça função semelhante a que o Estado desempenha a partir da modernidade)<sup>21</sup> que qualifica aquela associação política como tal; é necessário que os homens que vivem naquela sociedade interpretem de forma semelhante o significado e sentido da associação política da qual fazem parte.

Segundo o mesmo autor, estas tentativas de reconstrução de um *cosmion* já estavam ocorrendo através das escolas de filosofia, que, através da *homonioia* habilitada pelo império alexandrino (mais sobre isso será dito mais à frente), se formavam em torno de pessoas e ideias trazidas da Ásia. A atitude nestas escolas, apolítica, “se expressa nas tentativas de resgatar uma regra de conduta em meio aos destroços da pólis”. Estas escolas disputam a primazia com o Cristianismo e com outras religiões asiáticas pela criação de uma nova *polis* e, eventualmente, acabam perdendo destaque para o primeiro que, por sua vez, quando

---

<sup>19</sup> Isso não quer dizer que as pessoas não se conformassem e simplesmente fossem agraciadas – e é aí que Agamben confunde o que é social com o que é ideal. A lei, na cidade aristotélica, também servia para estimular as virtudes (ARISTÓTELES, 2002, p. 235 – 236). Logo, a ideia desenvolvida nos mosteiros não era particularmente inovadora.

<sup>20</sup> “A sociedade política foi caracterizada como um *cosmion*. Um pequeno mundo, iluminado internamente; esta caracterização foi, no entanto, qualificada com a ênfase dada ao fato de que a exterioridade é um dos componentes importantes da sociedade política. Tal *cosmion* tem um reino interior de significado, mas esse reino existe tangivelmente no mundo exterior, em seres humanos dotados de corpos e que participam fisicamente da exterioridade orgânica e inorgânica do mundo.” (VOEGELIN, 1982, p. 25)

<sup>21</sup> O papel do Estado e sua relação com a sociedade civil são objetos que tangenciam a questão central do presente trabalho e serão discutidos com alguma profundidade mais à frente.

alcança grupos populacionais maiores, revela seu real caráter político (VOEGELIN, 2012, p. 106 – 107).

Nestas “escolas” ocorriam as mesmas discussões que nos primeiros mosteiros, acerca da natureza das suas “regras de conduta”. O objetivo era superar o vácuo deixado pela *polis*, logo havia um claro caráter político, e, conseqüentemente, jurídico. Mas a relação política se dava de outra forma, através de categorias de pertencimento ou não pertencimento, como era comum às comunidades culturais da Antiguidade (neste sentido, AGAMBEN, 2013a, p. 33).

Mesmo no pensamento filosófico dominante no Império Romano, Cícero, Sêneca e Quintiliano já haviam utilizado o conceito de forma-de-vida antes (se utilizando das palavras *imago*, *exemplar*, *exemplum* e *norma rerum* – AGAMBEN, 2013a, p. 94). Ou seja, em sua origem, a forma-de-vida cristã usa de termos associados ao culto do herói da tradição clássica. A própria tradição de leitura das regras monásticas e da Bíblia durante as refeições no cenóbio remete à leitura assemblear da poesia homérica (já tratada) e do papel público do teatro grego (que será tratado mais à frente), eventos que se repetiam em outras *sociedades sucessoras*.

Como o próprio MacIntyre afirma, contar uma história é criar exemplos de meios através dos quais se pode buscar certos fins valorizados como bens pela comunidade. A discussão entre os monges, a referência constante à vida de Cristo, os heróis de Grécia e Roma, os santos e Cristo no medievo, tudo isso é veículo educativo do significado de uma comunidade (ou seja, a *raison d'être* desta comunidade, os fins que ela busca, os meios que ela reconhece como válidos nesta busca). E isto se abre para duas perspectivas.

A primeira, que revela a busca (conflituosa e pacífica) pelo significado da existência humana no momento do desvanecimento do mundo clássico e do início da era cristã. Naturalmente, a novidade do Cristianismo coabita perfeitamente com as permanências subterrâneas e as convergências abruptas com a antiga religiosidade e filosofia, de modo que, de forma imprevista, o cristianismo se une com a ética estoica e com o platonismo tardio, tradições judaicas com cultos pagãos (uma união que se dá de forma complexa, no entanto – AGAMBEN, 2013a, p. 87). A segunda, na qual os conceitos que são desenvolvidos nos estudos da forma-de-vida são tomados como mais que mera engenharia social; eles se constituem em práticas de leitura da realidade (assim, as três *bioi*, a organização monacal, os exemplos heroicos são tomados como formas de organizar realidade a partir de um eixo semântico que denota uma noção qualitativa a guiar o escrutínio).

Antes de fechar esta curta genealogia do conceito de forma-de-vida, interessa chamar atenção: em primeiro lugar, para o fato de que há uma grande indiscernibilidade entre os termos utilizados para tratar do conceito (Agamben lista, entre outros, *vita vel regula*, *regula*

*et vita, forma vivendi, forma vitae, exemplum e typos* – este último sendo recuperado pelos conservadores revolucionários – AGAMBEN, 2013a); em segundo lugar, retomando, de certa forma, a questão da juridicidade do conceito, MacIntyre afirma, concluindo sua obra *After Virtue*, que, se a alteração da ordem da sociedade vier, ela virá através de um novo São Bento, ainda que muito diferente do original (o que ele faz indicando que crê que o mundo esteja passando pelas mesmas circunstâncias que foram favoráveis ao estabelecimento das “escolas” na Antiguidade e dos mosteiros cenobíticos no medievo – MACINTYRE, 2007, p. 263).

O conceito de forma-de-vida é, enfim, recuperado quando Wittgenstein inicia seu estudo sobre normas constitutivas (no que ele é seguido por diversos filósofos do direito), a partir da relação entre a afirmação escolástica *forma dat esse rei* (a forma/ideia dá o Ser à coisa) e de sua relação com a reformulada *norma dat esse rei* (a norma[forma-de-vida] dá o Ser à coisa), fugindo da lógica kantiana de que a regra seria tão somente a aplicação de um princípio geral externo a um caso concreto (AGAMBEN, 2013a, p. 71 – 72).

Segundo Wittgenstein, imaginar uma linguagem é imaginar uma forma-de-vida (WITTGENSTEIN, 2000, p. 8), não só em seu aspecto formal, mas em todas as suas sutilezas, acentuações e não verbalizações dotadas de significado. A questão principal para o autor é que a linguagem deriva do funcionamento de significados dentro de um determinado espaço de socialização (*ibid.*, p. 2 e 3), ou seja, falar é parte de uma atividade, e como é uma atividade que envolve significado é, portanto, uma atividade coletiva, ou de uma forma-de-vida, conceitos que não são excludentes (*atividade* enquanto ação direcionada a um fim e *forma-de-vida* como o arcabouço semântico que permite ao agente a vida em sociedade – *ibid.*, p. 11). Logo, mesmo homens que não concordam sobre um determinado tópico podem partilhar uma forma-de-vida, se partilharem a mesma linguagem (*ibid.*, p. 88). Esta noção por certo remete à noção de cultura fundada na determinação filológica (FOUCAULT, 2005, p. 71 – Foucault trabalha com a palavra *raça*, mas ele mesmo relativiza essa noção); Wittgenstein concordaria com esta definição (WITTGENSTEIN, 2000, p. 88).

A questão principal que Wittgenstein traz é a internalização da ordem externa; signos e palavras sem sentidos são expurgados metodicamente, e seu *locus* de surgimento é, conseqüentemente, purificado (*ibid.*, p. 89). Esta atividade, no entanto, não é pautada em uma lógica autoritária, mas em um conceito de ordem do discurso, ou seja, ordem de organização de significados que atende a um objetivo funcional – não há a destruição da vagueza, mas sim a sua inclusão como parte do discurso organizável e compreensível (*ibid.*, p. 45). Gadamer vê aqui uma aproximação com o pensamento heideggeriano (GADAMER, 1977, p. 126) que, cabe dizer, é também, como o de Wittgenstein, expressão de um processo de operação da

técnica sobre o homem. Se antes só era possível organizar o homem a partir de estímulos externos, a imaginação wittgensteiniana permite a construção de homens, de formas-de-vida.

Portanto, deve-se voltar, para fins deste trabalho, ao básico “vida como linguagem”, e aqui não uma linguagem que se restringe necessariamente à falada, mas que combina a ideia que permeia a hipótese Sapir-Whorf da relatividade linguística com todos os demais fenômenos comunicativos que podem ser encontrados peculiarmente em um grupo específico de seres humanos<sup>22</sup>. Ao se afirmar que todas as formas de expressão cultural comunicativa constituem a linguagem, quer-se dizer que essas formas têm sentidos internos que podem ser racionalmente<sup>23</sup> compreendidos e articulados verbalmente (e, portanto, politicamente, na forma aristotélica de gênese política fundada na fala, que aqui se expande um pouco)<sup>24</sup>. Esses sentidos, deve ser lembrado, podem ser paradoxais, sem nenhum problema (como no exemplo dado por Becker, citando Malinowski, logo no início de sua obra *Outsiders* - MALINOWSKI, 1926, p. 77-80 *apud* BECKER, 1963, p. 11).

MacIntyre afirma que, nas *sociedades sucessoras*, em decorrência da influência das *sociedades heroicas*, que seguiam um padrão parecido (e que será estudado mais a fundo na primeira seção do capítulo segundo) estabelece-se uma relação entre linguagem, cultura e ação, que torna esses três elementos indissociáveis (MACINTYRE, 2007, p. 125). Nas *sociedades heroicas*, segundo ele, como visto, esta relação podia ser entendida

---

<sup>22</sup> A hipótese Sapir-Whorf, formulação mais comumente citada da tese da relatividade linguística, se trata, na verdade, de uma criação de Harry Hoiyer, aluno de Edward Sapir, assim como Benjamin Lee Whorf. Apesar de ambos os autores terem escrito sobre o mesmo tema, qual seja, relatividade linguística, e de Whorf ter sido aluno de Sapir, como dito, eles nunca escreveram qualquer trabalho juntos e a proximidade de suas hipóteses é contestada. Resumidamente, porém, a hipótese, considerada de forma unitária, afirma que a língua influencia na percepção de mundo, não sendo essa influência absoluta, no entanto

A hipótese Sapir-Whorf, formulação mais comumente citada da tese da relatividade linguística, se trata, na verdade, de uma criação de Harry Hoiyer, aluno de Edward Sapir, assim como Benjamin Lee Whorf. Apesar de ambos os autores terem escrito sobre o mesmo tema, qual seja, relatividade linguística, e de Whorf ter sido aluno de Sapir, como dito, eles nunca escreveram qualquer trabalho juntos e a proximidade de suas hipóteses é contestada. Resumidamente, porém, a hipótese, considerada de forma unitária, afirma que a língua influencia na percepção de mundo, não sendo essa influência absoluta, no entanto

Este é, como dito, um resumo da ideia central da hipótese que, em sua íntegra, foi du ramente constestada, e, apesar de ela não ter sido absolutamente descartada, o que será adotado aqui é mais próximo da reflexão feita por Humboldt (bem como por Franz Boas e Roman Jakobson), de que a língua influencia a visão de mundo ao determinar os elementos que são centrais da experiência de uma forma-de-vida, bem como suas consequências (ao serem inseridos estes elementos centrais em raciocínios mais complexos – DEUTSCHER, 2010, p. 151 – 152). Como o argumento desenvolvido no presente texto passará por muitas questões de etimologia e filologia, é necessário afirmar que há tanto divisões em relação à tradição literária estudada e outras tradições não tratadas aqui quanto proximidades dentro dos grupos culturais e linguísticos que serão estudados. A origem dessas proximidades será estudada a partir das migrações de povos inteiros em momentos pré-históricos e históricos.

<sup>23</sup> É importante pontuar que aqui a razão é tratada como meio, não como ideal de organização social, ou seja, não como razão iluminista, atrelada à série de valores que caracterizaram o movimento que ficou conhecido como Iluminismo. A razão-meio deriva do *status* de racional que caracteriza a normalidade da raça humana, sendo um conceito, portanto, biológico.

<sup>24</sup> ARISTÓTELES, 2004, p. 146. MacIntyre trabalha de forma extremamente bem fundamentada com as implicações práticas dessa formulação (MACINTYRE, 2007, p. 204).

metaforicamente como um jogo de xadrez. Wittgenstein também utiliza esta metáfora (“eu não posso dizer: esse é um pião, e para essa figura valem estas ou aquelas regras; não, são as regras tão somente que determinam [*bestimmen*] essa figura: o pião é a soma das regras segundo as quais ele é movido” [WITTGENSTEIN, 1998, p. 328] – para Wittgenstein, a compreensão das regras do xadrez nesta perspectiva deve se dar a partir da peça, de forma que elas sejam entendidas não como regras que se impõe de fora, mas, na verdade, regras nas quais se dá a própria liberdade). Assim, o uso que Wittgenstein faz da metáfora é o mesmo uso que faz MacIntyre. A estrutura sobre as quais as ações dos agentes se dão representam a forma-de-vida. Em uma forma-de-vida, as ações podem ser virtuosas ou não, mas sempre dotadas de sentido.

A forma-de-vida assim interaje com um conceito normativo de virtude desconsiderada, para fins epistemológicos, qualquer noção substancial de fim (dadas as variações sociais de virtude estudadas através do tempo, ver-se-ão continuidades e rupturas) e cibernético vinculado a ideia de governo da vida. O primeiro aspecto já foi trabalhado. Quanto ao segundo, o que se quer dizer é que, ao se estruturar a forma-de-vida, se estruturam possibilidades de interação delimitadas pelo domínio semântico da linguagem (verdadeiro *framework* de sentidos). Na teoria de Wittgenstein, cada grupo de sujeitos unidos por um acordo semântico representa uma forma-de-vida.

Wiener, quando desenvolve o conceito contemporâneo de cibernética, em seu *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, de 1948, afirma claramente que, como a revolução industrial diminuiu o impacto da força física na produção, era o objetivo da revolução cibernética diminuir o impacto do cérebro na tomada de decisões (WIENER, 1948, p. 27). Para Wiener, a cibernética era a arte do *cybernētēs* platônico: conhecimento de governo, não só da *polis*, mas do homem (*ibid.*, p. 11-12); o interesse era permitir ao homem a normatização de comportamentos e, conseqüentemente, construir uma sociedade ordenada segundo a melhor ordem possível (a indicação de Leibniz como patrono do projeto não era inocente, vez que o filósofo trabalhava com o conceito de “melhor mundo possível” – *ibid.*, p. 12).<sup>25</sup>

A ideia de Wittgenstein de grupos de sujeitos unidos por um acordo semântico como representação de uma forma-de-vida é perfeitamente conciliável com a ideia de cibernética e de índices, máquinas abstratas e agenciamento; também o é com a noção de MacIntyre de

---

<sup>25</sup> Quando Wiener segue por este caminho, ele se aproxima, bem verdade, dos teóricos do Conservadorismo Revolucionário alemão que será tratado mais à frente, em especial de Spengler e Heidegger, e seu tratamento da questão da técnica, bem como de Schmitt, com a questão do conceito de *Führer*.

virtude. Os índices e as máquinas abstratas, uma vez identificados em cada uma das vertentes da literatura heroico-aristocrática, podem ser organizados em formas-de-vida, ou seja, repositórios abstratos de dados semânticos que podem ser utilizados para a compreensão (e até mesmo posterior conformação) da realidade. Mas os meros dados não são suficientes – o homem não é só composto dos significados que ele dá para o seu mundo, mas dos juízos qualitativos que faz a partir desses dados. Assim, faz-se necessário um conceito de virtude que permita a análise de um aspecto destes dados que, de outra forma, é ignorado: o aspecto relacional, ou seja, o agenciamento destes índices e máquinas abstratas.

Estes dados não estão soltos no homem – eles se relacionam, em geral a partir de uma perspectiva qualitativa e, conseqüentemente, comparativa (i.e. preto é mais claro que branco, vermelho é mais intenso que cinza, X é mais capaz do que Y para o exercício de determinada função).

## **2. UM CURTO EXCURSO HISTÓRICO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE O MITO DO HERÓI ARISTOCRÁTICO, TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO**

Considerado o objetivo maior a ser alcançado aqui, qual seja, a relação entre a literatura heroico-aristocrática, o pensamento reacionário e o Heavy Metal, será feito um curto excuro histórico, focado nos momentos em que esta literatura heroico-aristocrática desempenhou este papel reacionário. Antes disso, porém, é importante entender a relação entre esta literatura e o conteúdo dos mitos que compuseram a base da maior parte destas histórias.

### **2.1 O conceito mítico de herói e sua origem histórica**

Carlo Ginzburg afirma que as representações tradicionais dos heróis aristocráticos e deuses como Zeus, Édipo, Teseu, Telégono, Egisto, Télefo, os filhos de Tiro e de Sísifo, Perseu, Aquiles e Pélope (GINZBURG, 2012, p. 238 – 239), funcionam a partir de duas dinâmicas:

Uma é a dinâmica narrativa (rei idoso é informado por oráculo que príncipe jovem [seu sobrinho, filho, neto, enteado ou genro] vai mata-lo; rei expulsa príncipe; depois de enfrentar diversos desafios o príncipe jovem retorna e mata [de forma voluntária ou não] o rei velho e se casa com sua filha ou com sua mulher – *ibid.*).<sup>26</sup> Esta espécie de narrativa se

---

<sup>26</sup> O caráter aristocrático das personagens, constantemente evocado, tem o expediente político claro de habilitar conexões entre as dinastias que se superam, bem como realçar a conexão entre as dinastias e o povo. Estes elementos

estende desde a Europa ao Sudeste asiático, ao norte da África, “com prolongamentos que vão do mar Ártico a Madagascar” (*ibid.*).<sup>27</sup>

A outra é uma dinâmica tipológica. Mais da metade dos heróis apontados têm problemas no caminhar: ora são coxos, ora recebem ferimentos nas pernas, ora tem destaque dado em suas histórias às sandálias que calçam. Segundo Ginzburg, a estas duas características, são somadas a segregação em um ambiente selvagem (acompanhada, muitas vezes, de um aprendizado dado por animais ou por seres sobrenaturais que combinam características animais com características humanas) e a luta contra monstros. Com pequenas adaptações (como, por exemplo, trocar os animais por pastores e trocar a relação familiar entre o rei velho e o príncipe jovem por outra espécie de relação) esta estrutura heroica se adapta a tantos outros casos (Rômulo e Remo, Moisés, Ciro e Jesus – *ibid.*, p. 247; Cinderela também entra nessa lista e é estudada com maior profundidade por Ginzburg – *ibid.*, p. 259 – 263). Segundo Ginzburg, estas características comuns indicam uma unidade: há crença na existência de uma base ritual comum por trás da iniciação pela qual o jovem homem passa para ser considerado parte de uma sociedade e de um grupo específico de homens (*Männerbund*) e que esta iniciação é entendida como uma morte simbólica.

Por trás de todas estas semelhanças haveria uma mesma fonte: relações eurasiáticas que teriam transmitido uma ritualística comum xamânica (*ibid.*, p. 189) e que, na trajetória indo-europeia, é particularmente associada ao povo *cita*, responsável pela mediação, por razões geográficas, entre os povos indo-europeus e asiáticos (*ibid.*, p. 220 – 222; os citas eram um povo nômade das estepes eurasiáticas, mas, para além disso, as especulações foram contundentemente comprovadas por uma análise comparativa e histórica de seus relatos e dos relatos dos povos indo-europeus). Esta relação teria sido constante, verdadeiro intercâmbio cultural que cria uma nova cultura, que é a cultura ocidental (*ibid.*, p. 267 – 269). O que há é, enfim, um contato pré- civilizacional, ou seja, ocorrido antes do estabelecimento das civilizações históricas sedentárias cuja existência bem definida chegou ao conhecimento da

---

serão vistos em sua aplicação prática em uma dinâmica estruturadora de legitimidade no medievo, quando os Capeto buscam ressaltar seu parentesco com os Carolíngios, bem como quando o sistema de eleição de Imperadores do Sacro Império Romano Germânico e do Reino Germânico continua a eleger, durante mais de um século, membros da mesma família, com base no poder de liderança *divino* (em verdade, parte de uma estrutura de rotinização do carisma) desta, que passa pelo sangue. Este último exemplo, cujo mito central (o poder *divino* de determinada família para governar) se verificará também no primeiro exemplo (é por isso que os Capetos invocam os Carolíngios; não tão somente para dar uma noção de continuidade, mas para arrogarem para si o mesmo poder divino, passado pela hereditariedade – BLOCH, 1987, p. 426). Estes dois aspectos, legitimidade fundada na continuidade e legitimidade fundada na escolha divina se complementam, portanto.

<sup>27</sup> Ginzburg tampouco é o primeiro a propô-la. As semelhanças já tinham sido notadas por Otto Rank e Sigmund Freud (FREUD, 2006b, p. 22 – 25; RANK, 1914). No entanto, Ginzburg acrescenta provas materiais relevantes para o argumento.

contemporaneidade em sua plenitude, entre estes diversos povos, que ocupam a Eurásia e o norte da África.

A matriz cultural dos povos indo-europeus (e mesmo a proto-indo-europeia, segundo autores como McCone) centrava as responsabilidades militares e de governo em torno dos membros da *Männerbund*, com uma divisão mais ou menos estrita, cabendo as primeiras aos homens jovens e solteiros, que entravam em modo *berserkr* e a segunda aos membros mais velhos do grupo (ADAMS; MALLORY (Eds.), 1997, p. 31). Esta *Männerbund* é a origem do *exército dos mortos* do folclore medieval, por exemplo (ADAMS; MALLORY (Eds.), 1997, p. 31). O que está por trás de todo o processo é “a viagem extática dos vivos rumo ao mundo dos mortos”; este é o “núcleo folclórico do esteriótipo” (GINZBURG, 2012, p. 123).

Apesar desta complementariedade em relação às práticas sociais, ou seja, destes ritos iniciáticos serem parte da constituição social, não se pode dizer que havia uma absoluta integração; muito pelo contrário. Os guerreiros que entravam em estado *berserkr* (e utiliza-se aqui a denominação genericamente utilizada para designar este mesmo estado, que, repetindo-se em diversas culturas, tem diversos nomes, todos associáveis aos aspectos centrais da experiência – a violência, a encarnação do animal etc) costumavam ser categorizados como guerreiros disfuncionais para Dumézil,<sup>28</sup> vez que direcionavam sua *ars* contra a sociedade na qual outrora havia sido introduzido. Estes guerreiros acabavam por ser, na maior parte das vezes, exilados (ADAMS; MALLORY (Eds.), 1997, p. 633).

---

<sup>28</sup> A interpretação de Georges Dumézil sobre estes guerreiros é particularmente polêmica porque permeada de acusações de uma possível filiação à causa nazista. Em 1938, graças ao contato com o sinólogo Marcel Granet, Dumézil consegue dar direção à sua tese sobre os povos indo-europeus e, no ano seguinte, publica o estudo *Mythes et dieux des Germains*. Dumézil já flertava então com a direita maurrasiana da *Action Française*, tendo dedicado seu livro anterior, *Le festin d'immortalité*, a Pierre Gaxotte, que era secretário do próprio Maurras (GINZBURG, 2011, p. 182).

Neste livro, Dumézil defende que no panteão dos deuses germânicos houve uma prevalência do que ele chama de segunda função, a função militar, sobre a primeira função, a função mais propriamente governante, em um processo de aparente militarização. Isso assumiu um papel fundamental na *remitização* das “belas lendas” germânicas nas mãos de Wagner. Isso teria permitido ao país superar a Primeira Guerra Mundial, vez que, maleável em sua estrutura política, ele teria se reformado com base em uma conformação historicamente adequada aos povos germânicos: um grupo de homens maduros, que mantém a ordem social, e um grupo de jovens, que exercem a “função de fantasia, tumulto e violência” – esses *berserkr* (*ibid.*, p. 185 – 186): as S.A. e as S.S..

Marc Bloch considerou a análise adequada e esclarecedora do momento pelo qual a Alemanha passava então (*ibid.*, p. 183), e em suas próprias obras, *Os Reis Taumaturgos* e o *Sociedade Feudal*, ambos utilizados aqui, ele mesmo buscava a especificidade histórica propriamente alemã, enquanto tratava dos rituais de ingresso na cavalaria como rituais iniciáticos (e eram) e da monarquia germânica como uma realeza entendida como sagrada pelo rei e pelos súditos, de uma forma, ao menos a princípio, incompatível com o Cristianismo (*ibid.*, p. 189 – 190). Marc Bloch morreu lutando corajosamente contra os nazistas.

Esse foi todo o fundamento da acusação. Quando a Nova Direita europeia passou a utilizar suas obras, Dumézil se contentou em dizer que não gostaria de viver em uma sociedade onde houvesse uma *Männerbund* (*ibid.*, p. 276).

Curiosamente, Marcel Granet havia defendido para o próprio Dumézil uma tese que talvez parecesse ofensiva à qualquer um que acreditasse em uma suposta excepcionalidade germânica. Segundo ele, das costas da Irlanda às costas da Manchúria só haveria uma civilização, moldada pelo contato incessante entre os diversos povos que a compunham, permitido pela ausência de barreiras naturais. Dumézil, com um pouco mais de circunspeção, concordou com a teoria, contribuindo até com seu desenvolvimento e prova (GINZBURG, 2012, p. 395).

Isso era tão comum que os grandes aventureiros eram chamados em *old english* de *wrecca*, dos quais Sigmund, Sigurd e, em menor instância, Beowulf, eram exemplos. Eles eram caracterizados pela prevalência do espírito de aventura como motivador de suas façanhas, em detrimento de uma noção de dever (TOLKIEN, 2015, p. 386 – 387).

Buscavam, sobretudo, *lof* e *dom*, fama e glória, e a palavra *wrecca* acabou por dar origem a duas derivações da palavra: *wretch*, que em inglês significa *infeliz, desgraçado*; e *Rocke*, que em alemão significa *cavaleiro valoroso, herói*. Ambas as derivações estavam compreendidas no sentido da palavra original; *wrecca* designa, originalmente, em si, um *exilado*, “um homem expulso de sua terra, por qualquer razão: crime, colapso ou conquista de seu povo ou de sua linhagem principesca, pressão econômica ou desejo de melhores oportunidades e, com frequência (se fosse de alta estirpe), lutas dinásticas entre membros da ‘família real’” (*ibid.*, p. 393; FULK (Ed.), 1991, p. 22).

Esta concisão semiótica de múltiplos significados em um signo decerto expressa a mesma distinção existente entre heróis como Aquiles (o infeliz) e Odisseu (o aventureiro).<sup>29</sup> Mas mais do que isso. Agamben, quando vai tratar do conceito de *ban*, termo comum às antigas línguas germânicas, que expressa tanto a exclusão da comunidade quanto o comando e a insígnia do soberano, mostra como o conceito de *ban*-dido e fora-da-lei é traduzido como “*wargus, vargr*, lobo e, no sentido religioso, o lobo sagrado, *vargr y veum*” e, posteriormente, transformado no lobo-homem “*wargus, werwolf*, o *garulphus* latino, do qual se lança o *loup garou* francês, ‘lobisomem’” – chegando a comparação a tal grau que Eduardo, o Confessor (1030-35) edita leis que assimilam bandido ao lobisomem.

O que permaneceu no inconsciente coletivo como um monstruoso híbrido de homem e animal, dividido entre a floresta e a cidade - o lobisomem - é, portanto, na origem da figura, o homem que foi banido da cidade. Que tal homem é definido como um homem-lobo e não simplesmente como um lobo [...] é decisivo aqui. [...] a vida do bandido é a vida do *loup garou*, o lobisomem, que não é nem homem nem besta, e que permanece paradoxalmente integralmente parte de ambas as espécies, enquanto

<sup>29</sup> O contraste entre Odisseu e Aquiles é feito tanto na *Iliada* (HOMERO, 2016a, p. 299) quanto na *Odisseia* (HOMERO, 2016b, p. 354). Odisseu se define mais pela sua prudência e astúcia do que por sua valentia (JAEGER, 2010, p. 27). Ele é o herói do *kleos* e do *nostos*, da glória e do retorno, enquanto Aquiles é punido pela sua fúria perdendo o *nostos* (AGAMBEN, 2011, p. 223) – na disputa para ver quem é o *aristoi Akhaiôn*, o melhor dos Aqueus, a disputa se dá entre o *biê*, o poder, de Aquiles e o *mêtis*, o artifício, os estratagemas, de Odisseu (NAGY, 1999, p. 136).

Odisseu é, efetivamente, o herói da guerra de Tróia e, por sua excelência, é autorizado até mesmo a ser rei (quando usa o bastão de Agamêmnon para manter o exército grego unido - HOMERO, 2016a, p. 138; VOEGELIN, 2000a, p. 149) e personagem principal (a ira de Aquiles que é cantada se torna a vitória de Odisseu quando as armas do herói, caído por sua *hybris*, são entregues ao único que poderia transformar o desastre grego em vitória); e tudo em razão de sua prudência. Apesar de Jaeger ter uma visão favorável de Aquiles (JAEGER, 2010, p. 32), esta não parece ser, no entanto, a opinião mais correta sobre a interpretação adequada dos motivos da obra homérica, que deve ser lida partindo de que há uma continuidade entre os dois poemas, continuidade talvez entre os próprios mitos que o precederam. Lendo assim, Aquiles é o herói que, divino, fracassa (Voegelin vê a *Iliada* como a narrativa da *pathos*-logia de Aquiles - VOEGELIN, 2000a, p. 149), e Odisseu o herói que, humano, se torna como que divino.

não pertence a nenhuma das duas. (AGAMBEN, 1998, p. 63, bem como as marcações acima)

A proximidade do sentido dos termos consegue ser maior do que a sua proximidade etimológica. O exílio, já se viu, configura parte do rito iniciático – mas é um exílio auto-imposto, certamente bem diferente da exclusão do soberano, designado ao bandido. Mas, mesmo quando se trata de um bandido, este exílio não necessariamente denotava uma inferioridade moral – é isso que permite que surjam contos de bandidos heroicos e lobisomens inocentes (HOPKINS, 2005, p. 30). Esta faceta só começa a se alterar conforme se acelera o processo de concentração do poder no século XV – neste momento, o crime se torna pecado e o pecado se torna crime, e as vítimas, de pecado e de crime, são o Imperador, o Rei e o Papa. Se no caso do bandido heroico esta questão é particularmente clara em todas as possíveis articulações da lenda de Robin Hood, por exemplo, na qual Robin não só rouba dos ricos para dar aos pobres, mas também luta contra um rei supostamente ilegítimo, no caso dos lobisomens, a questão é particularmente mais marcante, porque ela lida com aspectos mais profundos da interação do catolicismo com outras religiões, bem como deixa resquícios mais problemáticos para a filosofia.

As associações lupinas dos *berserks*, derivadas de uma relação estabelecida entre os povos indo-europeus e os povos asiáticos, rapidamente se convertem em uma indistinção (de certa forma desejada) entre homem e lobo e, rapidamente, exército dos mortos e lobisomens, bem como aventureiros/*berserkr* e lobisomens, todos se confundem (ADAMS; MALLORY (Eds.), 1997, p. 647). Ao mesmo tempo, constrói-se uma visão negativa desta prática social. O próprio Aristóteles, quando quer tratar daquele que “por natureza [...] não tem cidade, nem Estado” fala do “guerreiro insano condenado” (ARISTÓTELES, 2004, p. 146), citando uma fala de Nestor na *Ilíada*, que está a dizer que “sem raça, sem lei e sem lar é aquele/ que ama a guerra terrível entre o seu próprio povo” (HOMERO, 2016a, p. 291) – ele é o sub-humano, a besta.<sup>30</sup>

Pode-se construir a partir daí uma noção como fez Schmitt com base em Hobbes, do estado de natureza como uma região de lobisomens, na qual se aproxime a ideia de lobo e do homem não como uma redução, mas como, mais propriamente, uma indistinção (SCHMITT, 2014, p. 96).<sup>31</sup> Recuperando todo este sentido da licantropia, um intuito político emerge:

<sup>30</sup> No entanto, ambos, Nestor e Aristóteles, louvam Aquiles, para quem “os conflitos, as guerras e as lutas” são sempre desejáveis e queridos (HOMERO, 2016a, p. 115) – imagina-se que este significado possa lhes ter escapado.

<sup>31</sup> Pode-se construir a partir daí uma noção como fez Schmitt com base em Hobbes, do estado de natureza como uma região de lobisomens, na qual se aproxime a ideia de lobo e do homem não como uma redução, mas como, mais propriamente, uma indistinção (SCHMITT, 2014, p. 96). Neste sentido, também na modernidade o lobisomem, enquanto figura externa a *polis*, vai reaparecer. Ele se dividirá em duas figuras, no entanto: na figura do bom selvagem

desqualificar a *Männerbund*, porque ameaça o soberano. Os lobisomens,<sup>32</sup> resquílios do xamanismo original deste contato entre a cultura indo-europeia e eurasiática, foram perseguidos pela Igreja e pelo Rei (ambos reconhecendo a origem pagã das histórias – SCHMITT, 1999, p. 139 – 142). Mas a associação, como se viu, não era só negativa. Artur, o exemplar rei do mito britânico, que retornará quando a Inglaterra estiver ameaçada, ele mesmo conduzia o exército dos *mortos*, dos *iniciados*. O responsável a todo momento por aconselhá-lo é o taumaturgo Merlin. E, por fim, não se deve esquecer que em ao menos dois *lais* de lobisomens (*Melion e Biclarel*), é o próprio Artur o responsável pela promoção da resolução da licantropia, protegendo o lobisomem e resgatando-o (HOPKINS, 2005, p. 16 e 22 – 26). Aqui, a figura mítica, chefe do exército dos mortos, ou seja, do exército dos iniciados, recupera um iniciado, em razão de sua liderança, mas não tão somente da liderança enquanto iniciado, mas também daquele que detém todo o poder e não vai ser ameaçado por um de seus fiéis.

Isso é a representação medieval da perda do caráter clânico (onde se desenvolve, em grande parte, esta religião iniciática) quando da ascensão do feudalismo e sua posterior derrota diante de uma concentração de poder nas mãos de um soberano, que passa ora pela perseguição – este sendo o aspecto político da cruzada feita contra os cátaros e o conde de Toulouse – ora pelo aspecto da integração, como no ritual de homenagem. Os vínculos familiares e de fidelidade assumem outro papel na organização, sendo juridicizados ao extremo. Uma nova ordem constitucional, fundada na antiga, se instala (BLOCH, 1987, p. 162).

A tentativa inicial do poder público de minar a solidariedade familiar em si (BLOCH, 1987, p. 164) fracassa, e a nova organização social soma à linhagem um outro vínculo: o estabelecido entre senhor e vassalo (mas que tinha similares entre todas as classes sociais) através do ritual da homenagem. A constituição do feudalismo se situa “entre uma lenta

---

e na figura do bárbaro (FOUCAULT, 2005, p. 231 – 233).

<sup>32</sup> Bem como as bruxas. A transformação em animal aparece comumente associada à feitiçaria. Na verdade, o que levou ao desenvolvimento do conceito de *bruxaria* foi a ideia de que havia um complô contra a sociedade, o qual tinha como principais atores, em um primeiro momento, leprosos e judeus, depois só os judeus, somando-se a eles, depois, as bruxas e, finalmente, as bruxas e os feiticeiros. Os inimigos internos (e externos – em um determinado momento, se cogitou que alguns soberanos muçulmanos poderiam fazer parte do complô) da Cristandade só poderiam ser auxiliados pelo inimigo da própria Divindade: o diabo. Há uma linha registrada que se estende de 1321 a 1435 – 7, marcando o surgimento destas práticas persecutórias (GINZBURG, 2012, p. 90 – 91). O formato da prática da feitiçaria já estava fechado:

“Submetidos à tortura, os acusados acabaram confessando ter feito parte de uma seita ou sociedade (*gesellschaft – sic*) demoníaca. O diabo aparecia-lhes sob a forma de um animal negro – por vezes um urso, em outras ocasiões, um bode. Após renunciar a Deus, à fé, ao batismo e à Igreja, [...] Alguns disseram saber transformar-se temporariamente em lobos, para devorar o gado; [...]” (GINZBURG, 2012, p. 92)

mutação, que judiciosamente de algum tempo para cá se chama de ‘Antiguidade tardia’, denominação melhor que Alta Idade Média (aquela que começa mais tarde, por volta dos séculos de VI a VIII), e uma revolução no fim do século

XVIII. [...] como a história conserva sempre uma parte de continuidade, fragmentos da Idade Média sobrevivem durante o século XIX.” A Idade Média só tem “fim” com a dupla revolução: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial (LE GOFF, 2010, p. 14 – 15 e 29 – o efeito postergado do fim da estrutura social da ordem antiga dura até o século XX).

## 2.2 A origem clássica da narrativa heroica e da *estética do desequilíbrio*

Como a questão tratada é essencialmente a permanência de índices e máquinas abstratas da espécie heroico-aristocrática no Heavy Metal, é importante entender a gênese destes índices, que se dá no mundo clássico. As associações que são feitas entre heroísmo e aristocracia pelos estilos que serão tratados no presente trabalho, já incluindo aqui o Heavy Metal como estilo literário, não são, é claro, obrigatórias, e nem absolutamente semelhantes entre eles: existem os estilos que ressaltam a aristocracia enquanto classe, determinada pelo seu comportamento, padrão que, se verás, é mais comum conforme se for retroagindo no tempo, para épocas em que a aristocracia era de fato responsável pelo governo dos homens, a aristocracia de espírito (*Geist* – mas que terá uma significativa transigibilidade com a ideia de *aristocracia de sangue*), que se vê muito claramente no romantismo, que louvam o *gênio da raça*, ou a aristocracia fundada na *arete*, na noção de excelência.

O herói, nestes estilos, nunca é qualquer um – ele sempre está acima, por algum motivo, de um grupo, maior ou menor. A política do herói, o que ele faria se esta superioridade tivesse reconhecimento institucional, não importa. O que importa é que há aquele sujeito que, por determinadas características, se destaca no exercício de uma atividade e que, em razão dessas características, a ele é entregue a liderança.

O mais comum é que os heróis sejam postos em uma posição de superioridade bem simplista, no que se refere ao enredo das histórias, em relação às outras personagens (que podem compor o seu grupo de aliados ou se opor ao herói); o herói é, em regra, o líder e, no formato do qual trata este trabalho, é líder de um grupo, cujas habilidades individuais de seus membros complementam a habilidade de liderança do herói. Esta liderança de um grupo, de uma verdadeira *Männerbund*, de uma *aliança de guerreiros*, pode corresponder à posição de rei ou líder de todo um povo, demonstrando assim tanto os fundamentos da noção de heroísmo propriamente indo-europeia, quanto a forma de organização primeva dos povos a

partir dos quais se formaram os grupos populacionais que são reconhecidos como ocidentais, e até mesmo as pré-concepções de determinados estudiosos (que serão tratados no curso do texto) acerca de ambos estes elementos.

É principalmente a fragmentação de uma determinada concepção de sociedade, aristocrática, que leva a variação progressiva do conceito de herói, para se adaptar aos tempos. É a partir dessa variação que a *inversão romântica*, a criação do vilão heroico, se dará, no campo das artes, e, no campo da política, surgirá o reacionarismo político, cujas bases sociais e intelectuais serão estudadas, mas que deve ser entendido principalmente como reação ao Iluminismo e sua maior manifestação política, a Revolução Francesa.

A literatura heroica grega importa, ao presente trabalho, não em si, mas sim como parte fundamental do desenvolvimento do conceito de herói no Ocidente, bem como de aristocrata. As próprias palavras *heros* e *aristos*, radicais das expressões acima mencionadas, são de origem grega, significando, respectivamente, “protetor, defensor”<sup>33</sup> e “excelente, supremo”<sup>34</sup> (BENVENISTE, 1969, p. 373). A relação entre as duas expressões não poderia ser mais interessante. Nas hierarquizadas sociedades tradicionais, o *heros*, representante máximo do *aristos*, é aquele que defende aquilo que governa/pretende governar em razão de sua excelência. Da mesma forma, na literatura da civilização clássica, estas duas noções nunca estavam separadas – tragédia e epopeia sempre se destinavam à imitação do homem superior na hierarquia terrena e celeste (ARISTÓTELES, 2004, p. 40 – 41; BITTAR, 2003, p. 1391).<sup>35</sup> Homero é um dos mais significativos membros desta tradição.

O relato da *Iliada*, o conflito entre Agamêmnon e Aquiles em torno de Briseida de

<sup>33</sup> Disponível em [https://www.etymonline.com/word/hero#etymonline\\_v\\_9195](https://www.etymonline.com/word/hero#etymonline_v_9195). Acessado em 25.10.2018. A própria etimologia da palavra, vinculado ao proto-indo-europeu *-ser*, que significa *proteger*, a relaciona a *conservar*, *preservar*, *reservar* etc (que chega ao português através de expressões como *servare*, que em latim significa *guardar*). Os gregos atribuíam a sua origem sempre à sabedoria e à força de heróis-fundadores, dentre os quais Licurgo, em Esparta, e Teseu, em Atenas (COCHRANE, 2012, p. 144)

<sup>34</sup> O termo *aristos*, por sua vez, se significa melhor, mais nobre, mais virtuoso, mais corajoso, deriva imediatamente do radical proto-indo-europeu *ar-*, que significa *mais adequ(-ado)(-ável)* (Disponível em [https://www.etymonline.com/word/\\*ar-?ref=etymonline\\_crossreference](https://www.etymonline.com/word/*ar-?ref=etymonline_crossreference). Acessado em 25.10.2018). Benveniste afirma que o vocábulo deriva de *ārya*, termo com o qual os indo-iranianos designavam a si mesmos enquanto homens livres (BENVENISTE, 1969, p. 368), em contraposição aos *anāryas*, os escravos, os estrangeiros, os inimigos (*idem*, p. 369).

<sup>35</sup> Esta situação permanecerá, também, através do tempo, e Schopenhauer tenta explica-la ao afirmar que “as personagens de grande poder e dignidade são mais adequadas à tragédia porque a desgraça que se nos oferece como destino de uma vida humana exige uma grandeza que possa suscitar terror no espectador, qualquer que ele seja... Ora, as circunstâncias que levam uma família burguesa à desgraça e ao desespero são, aos olhos dos poderosos e ricos, insignificantes, e podem resolver-se com ajuda humana, por vezes apenas com um pequeno esforço: por isso, tais espectadores não podem verdadeiramente sentir a emoção trágica. A desgraça dos grandes e poderosos, pelo contrário, é terrível em sentido absoluto, e não há ajuda exterior que a possa aliviar, uma vez que os reis, ou encontram ajuda em si próprios, ou soçobram. Para além disso, a queda é maior quando se cai de mais alto. Às personagens burguesas falta, assim, a altura da queda.” (BENJAMIN, 2016, p. 112 – 113). No entanto, não deve ser desconsiderado o aspecto metafísico da tragédia heroico-aristocrática – a queda do melhor homem (apesar de Aristóteles insistir que não se deve fazer o homem mais virtuoso sofrer na tragédia é a queda mais sofrida, mas é a única que tem poder para reinaugurar a comunidade, segundo as concepções – ARISTÓTELES, 2004, p. 51) desta sociedade.

Lirnesso, capturada por Aquiles quando do saque desta cidade, é, na verdade, o clímax gerado pelo somatório destes elementos (a personalidade de Aquiles, a tomada de Briseida por Agamêmnon, a profecia) e, especificamente mais um, o *cholos* de Aquiles, sua ira. A ira, para Homero, não é algo em si ruim. Se mediada pela ideia de retorno a um *status quo* violado pela *ate* de outro homem, e, uma vez restituída a ordem, este *cholos* cessar, é considerado parte de um sistema de busca da ordem justa. Mas o *cholos* de Aquiles não termina quando a ele é ofertada a restauração do *status quo ante*, o que indica que seu *cholos* não é, na verdade, derivado desta violação à ordem justa, mas sim de uma ansiedade em relação à sua própria situação existencial (VOEGELIN, 2000a, p. 158).

Raise my hands and praise the day  
Break the spell show me the way  
In decay  
The flame of Troy will shine bright

(Blind Guardian – *And then there was Silence*)

Neste momento de insurgência de Aquiles, é importante que se perceba que o trio que vai tentar convencê-lo é composto por Fênix, seu antigo professor, por Odisseu, que excede aos outros na retórica, e por Ajax, que é o homem de ação por excelência (JAEGER, 2010, p. 30). E a formação de Aquiles tem um caráter importante para sua história, sobre o qual deve se deter por um tempo. Seu treinamento, dado pelo guerreiro Fênix (ou pelo centauro Quíron),<sup>36</sup> é marcado justamente pelo momento no qual ele se desvia do padrão esperado – é ali que se afirma a máxima da *arete* heroico-homérica (“proferir palavras e realizar ações”).

Há maior profundidade na narrativa da Odisseia: se ela não se torna psicológica, vez que a linguagem do homem grego é sempre a do *drama*, ou seja, da ação (MACINTYRE, 2007, p. 122), ela se torna mais humana ao apresentar as personagens fora da situação de guerra, que, embora não seja rara no período, não é uma na qual se possam apreciar todas as circunstâncias da vida comum. Homero inclusive se aproxima de uma sensibilidade bem moderna no canto XXIII, ao tratar das relações entre Odisseu e Penélope (o que também

---

<sup>36</sup> Píndaro invoca Quíron para discutir a primazia do sangue sobre a educação (afirmando -se, apesar de tudo, pela primeira – JAEGER, 2010, p. 264); Platão se fará a mesma pergunta. O poeta, segundo Píndaro, como o guerreiro, não pode aprender sua arte – ela é uma sabedoria, não se é possível tê-la, mas tão somente ser sábio (*ibid.*, p. 265). Esta forma de pensar ressurgirá com bastante força na época do romantismo alemão (principalmente em torno do conceito de *Kultur* – como os alemães definiam sua cultura em contraposição ao conceito de *civilization/civilisation* anglo-francês – e de *Dichter*, poeta, e do seu papel diante da nação) e, não por acaso, um de seus maiores e mais polêmicos representantes é dos poucos poetas que pode ser considerado como “o único poeta pindárico dos tempos modernos”, sua poesia tendo exercido grande influência sobre o neoromantismo da década de dez do século XX (CARPEAUX, 1961b, p. 1628), que iria desaguar na literatura dos conservadores revolucionários, bem como sobre Heidegger (*ibid.*, p. 1630), que esteve associado ao nazismo, uma espécie de aristocracia de sangue.

constata Knox; HOMERO, 2016b, p. 78 - 86).

Triumphant, champion of Ithaca  
I will right all the wrongs  
Let the gods sing my song  
Triumphant, champion of Ithaca  
Let a new life begin  
This is the end of my odyssey

(Symphony X – *The Odyssey*)

Apesar do caráter essencialmente racional das sagas homéricas, a conversão do homem em herói sempre passa pela intervenção milagrosa. Assim, se Odisseu já é herói por ser um *spoudaios*,<sup>37</sup> de Telêmaco, seu filho, pode-se acompanhar os passos e ver a ação da

---

<sup>37</sup> Quando Dante, que nunca leu a *Odisseia* e que só conheceu Odisseu pelos seus intérpretes latinos que, supostos descendentes dos troianos, transformaram Odisseu em seu arqui-inimigo histórico – Virgílio e Ovídio foram os responsáveis por retratar o herói homérico como *manhoso, maldito, invejoso, nefando, infelizmente, não confiável* etc (VIRGÍLIO, 2005) perpetrador de *fraude e engano, covarde, traidor, esperto*, apesar de *eloquente*, etc (OVÍDIO, 1959) – pôs Odisseu em seu Inferno, ele inverteu a lógica da *Odisseia*; Odisseu deixou de ser aquele que busca ardentemente retornar para a casa, a qual ele está impedido de alcançar em razão de uma inimizade e apesar das diversas ofertas que recebe (que envolvem até mesmo a imortalidade), para se tornar um navegador intrépido que, estando em casa, deseja ardentemente retornar ao mar. Esta narrativa, da última viagem de Odisseu, é repetida por Tennyson (*ibid.*, p. 38), e ambas focam na dicotomia entre excelência/vigor e idade como fundamento para esta última aventura. Dante, no entanto, foi o primeiro a trazê-la. Esta interpretação, porém, fez história. As passagens que interessam são discursos de Odisseu a seus companheiros.

Em Dante:

“‘Ó irmãos’, disse eu, ‘que por cem mil, vencidos, perigos alcançastes o Ocidente;  
a esta vigília dos nossos sentidos,  
/tão breve, que nos é remanescente, não queiras recusar esta experiência  
seguindo o Sol, de um mundo vão de gente.  
/Considerai a vossa procedência:  
não fostes feitos para viver quais brutos, mas para buscar virtude e sapiência.’”  
(DANTE, 1998, p. 179)

Em Tennyson:

“‘Tho' much is taken, much abides; and tho' We are not now that strength which in old days  
Moved earth and heaven, that which we are, we are; One equal temper of heroic hearts,  
Made weak by time and fate, but strong in will To strive, to seek, to find, and not to yield.’”  
(Disponível em <https://www.poetryfoundation.org/poems/45392/ulysses>. Acessado em 29.11.2018)

Poder-se-ia tentar forçar a existência de uma continuidade aqui de uma interpretação latina da figura de Odisseu, mas não se crê que este seja o caso. Uma interpretação possível é a que privilegia a mera interpretação política (neste sentido, em relação ao poema de Tennyson, ROWLINSON, 1992; em relação a Dante, não foi possível encontrar bibliografia).

Ezra Pound crê que Dante alocou corretamente Odisseu no Inferno, pelo ataque aos Cícones (POUND, 1966, p. 45). No entanto, ao escolher heróis para seus *Cantos*, Odisseu é elencado como o primeiro, seguido por Malatesta, Jefferson, John Adams, Confúcio e Mussolini. A vinculação do artista a este perfil de herói, o artista-como-Odisseu em uma busca (NADEL, 2007, p. 46), é o que é desejado, uma busca que também seja *a tale of the tribe* (daí a presença de Confúcio e Mussolini também – *ibid.*, p. 63).

Borges aprofunda a comparação, comparando Odisseu e o Ahab de Melville (BORGES, 1989, p. 356). De repente, Odisseu vira o representante da modernidade e até mesmo da burguesia e do Esclarecimento (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Por tudo o já dito, desnecessário reiterar que esta interpretação é errada. Odisseu, não Aquiles, é o herói aqueu máximo. Uma única interpretação moderna, que parte destas, parece mais adequada. Odisseu é visto, por autores como T. E. Lawrence e Arne Garborg, como um herói viril que luta contra diversos obstáculos, sem idealismo, mas sem deixar se abater. Neste sentido, basta lembrar o significado do nome Odisseu. Segundo diversos

*charis*, da graça divina. Platão e Píndaro<sup>38</sup> ressaltarão a necessidade desta ação para a consecução da *arete*, mostrando como suas teorias sobre a *paideia*, como a própria *Telemachou paideia*, ainda são fundadas na imagem do herói *charismático* (JAEGER, 2010, p. 56 – 57).

A *Odisseia* continua sendo hoje uma das principais fontes de conhecimento acerca da vida da aristocracia na Grécia arcaica (JAEGER, 2010, p. 41)<sup>39</sup>. Além do mais, a *Odisseia* é

---

estudos (HOMERO, 2016b, p. 558), ele viria do verbo grego *odussomai* que, na voz intermediária (uma voz que é um misto da voz passiva com a voz ativa), pode significar tanto agente do ódio quanto objeto de ódio alheio (Odisseu é posto na situação que dá origem à *Odisseia* porque é objeto do ódio de Poseidon). Este verbo é próximo, no grego, do verbo *ôdinô*, que significa suportar a dor. Uma tradução sugerida é a de Odisseu como *homem de dor*, que sofre e que inflige dor. Se Odisseu é, em regra, o *polumêtis* (*ibid.*, p. 83), o *cheio de estratégias*, os estratégias servem como meio de superação da dor de um *nostos* que não quer se completar.

<sup>38</sup> O primeiro grande momento da tradição literária heroico-aristocrática após Homero é composto pelas *Epinikioi* de Píndaro (518 – 446 a.C.; neste sentido, JAEGER, 2010, p. 28n7, 60), ou seja, *canções de vitória*, que visavam congratular os vencedores de jogos esportivos. As atividades esportivas eram formas de manifestação não bélicas do *agon* (*ἀγών* – disputa; a mesma palavra vai dar o tom da tragédia como *agonia*, disputa entre protagonista e antagonista), tema em torno do qual se erige a ética aristocrática expressa tão bem no título desta seção. É a disputa que decide quem é o *excelente*.

O símbolo da águia e o conflito entre as concepções “aristocracia de sangue” e “aristocracia de espírito”, muito presentes na poesia de Píndaro (*ibid.*, p. 266 – 267), de fato terão longas histórias e sua poesia exerceu “atração irresistível [...] em todos os séculos aristocráticos” (CARPEAUX, 1959, p. 66).

<sup>39</sup> O tipo de sociedade relatada por Homero de fato existiu. A *Iliada* e a *Odisseia* se complementam no tanto que o primeiro poema apresenta o funcionamento da liderança política a partir das relações feudais da ordem dos aqueus durante uma guerra, e o segundo, apesar da ausência de Odisseu em casa, a organização constitucional da monarquia aqueia. O *basileus*, o senhor feudal (muitas vezes a palavra é usada para se referir ao rei, mas isso deve ser analisado dentro de cada contexto; Agamêmnon e Odisseu eram *basileis*; mas Agamêmnon era *primus inter pares* sobre os demais *basileis* – VOEGELIN, 2000a, p. 131 – 132), personagem principal da *Iliada* e da *Odisseia*, governam um reino, que se sabe ser de extensão moderada, povoado principalmente por agricultores (*ibid.*, p. 145).

Pequenas propriedades mantidas pelos próprios donos se alternavam com grandes engenhos senhoriais nos quais o trabalho (agrícola, pecuário e artesanal) era desempenhado por servos. Socialmente, nobres (*aristoi*), classe da onde provinha o *basileus* (que funciona como um *primus inter pares*, como era Agamêmnon entre os *basileis*, destacado por sua ancestralidade, riqueza, força ou inteligência reconhecidas como superiores), e homens comuns constituíam dois órgãos, a *boule* e a *agore*, respectivamente. A *boule* era composta só pelos anciãos, e configurava, na verdade, um governo de *honoratios* em termos weberianos (WEBER, 1999, p. 194 – 195). A *agore*, pelos homens livres que portavam armas, mas não eram *aristoi*. A casa-grande do nobre era o centro de um distrito e, caso esse distrito fosse grande o suficiente, dentro dele poderia haver uma cidade (*asty*), mas seu poder não parava aí. Ele podia se estender, como o poder de Odisseu, sobre as ilhas circundantes e sobre outros povos. Seu poder era mantido através tanto da exploração das forças produtivas no território sob seu domínio quanto da guerra e da pirataria (VOEGELIN, 2000a, p. 146).

A estrutura deste sistema de poder se repetia, se fosse necessário, em uma escala maior, até incluir todos os *basileis* aqueus. Na *boule* se reuniam os principais *basileis*, na *agore*, o exército; o maior poder assumir a liderança e a iniciativa na guerra (como foi o caso na *Iliada*; apesar da ofensa ter sido contra Menelau, Agamêmnon é quem assume a liderança da guerra). Em suma, rei, conselho e assembleia compunham a organização política do reino aqueu (*ibid.*, p. 147).

A célula original desta sociedade era o *genos* (*γένος* tem relação com o ato de nascer [*γίγνομαι*]; os editores da *Encyclopedia of Indo-European Culture* tratam o *genos* como comum a todos os povos de extração indo-europeia – ADAMS; MALLORY (Eds.), 1997, p. 192 – 193). O *genos* era uma comunidade unida em torno do culto de um ancestral comum. Qualquer espécie de grupo familiar poderia vir a constituir um *genos*, desde que tivesse longo tempo de residência em um mesmo lugar, riqueza, qualquer espécie de prestígio social ou que tenha prestado um serviço considerado essencial para aquela comunidade. O *genos* é uma espécie de clã, em suma.

O *genos* era encabeçado por um *archon*, que era responsável pelo seu governo. O governo do clã era centrado, principalmente, na sua participação política junto a *polis* e às demais formas de associação política. Além disso, o clã dispunha de um local de reunião e de um tesouro.

Conforme o clã sobrevivia, ia se tornando mais difícil traçar uma ancestralidade comum. Esta ancestralidade, no entanto, era um símbolo que denotava o caráter aristocrático de pertença à sociedade a partir da memória do ancestral honrado. Daí a necessidade de ter um responsável pelo culto deste ancestral e, portanto, um sacerdote. Mas, para que o culto ocorresse, também era necessário um espaço de culto. Assim, o clã se configurava pela existência do

um dos exemplos mais claros de literatura de aventura, e sua ideia de busca, implícita no conceito de *aventura*, se repetirá claramente na literatura medieval. A *Ilíada*, por sua vez, tem um caráter quase trágico, ao ter como centro a *Aquileida*, ou seja, o relato da ira de Aquiles, que não poderia passar sem punição (punição que já era, inclusive, prevista – compondo assim, quase que perfeitamente, os traços da tragédia, segundo Aristóteles – ARISTÓTELES, 2004, p. 51 – 52).

Aquiles e Odisseu inspiraram tipos diferentes de modelos de herói. Os heróis inspirados por Aquiles terão mais sucesso na imaginação reacionária e na imaginação daqueles que se opõe ao reacionarismo. Talvez aí esteja a moléstia original da formação do imaginário reacionário: a eleição de um herói *death-driven*<sup>40</sup> – uma moléstia que se justifica historicamente no caráter de antagonismo que o próprio reacionarismo assume em relação à sociedade burguesa, *ethos* voltado para a destruição da sociedade burguesa, para o estabelecimento mesmo de pactos com o diabo, já que Deus havia “abandonado” a causa.<sup>41</sup>

---

*archon*, de um local de reuniões, de um tesouro, de um culto ao ancestral comum, de um local de culto e de um sacerdócio devotado a esse culto (VOEGELIN, 2000a, p. 31 – 32).

As famílias que ainda não tinham constituído um *genos* podiam se filiar a eles e a qualquer outra espécie de associação de culto e constituir uma frátria (*φρατρία*), a partir da noção de ancestralidade comum. Nas frátrias, todos tinham a mesma qualificação: *frātre*, irmão. Esta forma de tratamento igualitário, bem como um sistema de adoções, fazia com que a ancestralidade comum fosse ficta (VOEGELIN, 2000a, p. 32). O que mantinha este grupo unido era justamente o sentimento de irmandade, que os gregos chamaram *homonoia* (*ὁμόνοια*), do qual se foi falado acima.

Segundo MacIntyre este é o formato de todas as sociedades que ele chama *heroicas* (exemplarmente as sociedades islandesa e irlandesa), bem como a base das sociedades *sucessoras*. Esta similitude estrutural implicaria uma similitude nas estruturas morais o que, consequentemente, tornaria Aristóteles um sintetizador não só do pensamento da sociedade *sucessora* dos poemas homéricos, mas também das demais sociedades *sucessoras*, o que explica, em parte, o desenvolvimento da cultura medieval (MACINTYRE, 2007, p. 122).

<sup>40</sup> Seria ousado, mas não absurdo, tentar opor Aquiles como um herói *death-driven*, dominado pela *Todestrieb*, a Odisseu e Heitor como heróis das *Lebenstriebe*, das pulsões de vida. No entanto, se Aquiles têm, em si, todas as subcategorias da *Todestrieb*, configurando uma representação desta categoria, nem Heitor nem Odisseu representam da mesma forma o perfil agregador humanitário-universalista que Freud vê no *Eros*, se identificando somente com algumas de suas categorias (FREUD, 2006a, p. 125 – 126).

<sup>41</sup> Durante uma parcela significativa da história, um outro herói, Heitor, conseguiu contrapor a importância de Aquiles na cultura ocidental. Heitor é profundamente fiel aos seus e, como dito, Homero apresenta uma clara simpatia pela personagem. Ele vai permanecer como um modelo de comportamento durante a Idade Média, compondo o grupo dos *Nove Heróis* (um grupo de guerreiros – além de Heitor, estão no grupo César, Alexandre, Josué, David, Judas Macabeu, Artur, Carlos Magno e Godofredo de Bulhões, ou seja, três pagãos, três judeus, três cristãos, todos heróis conquistadores, à exceção do próprio Heitor – que são considerados, por suas virtudes cavaleirescas, modelos para a nobreza medieval. A primeira aparição dos *Nove Heróis* se dá em obra dos princípios do século XIV, *Les Voeux du Faon*, de Jacques de Longuyon [HUIZINGA, 1985, p. 52]). Porém, ele não apresenta uma duplicidade que vai fazer escola no Ocidente, que é a relação entre aventura e segurança. Por ter sido pego pelo conflito, inclusive tentando evita-lo, sua postura foi mais reativa que propriamente ativa (Este caráter é ressaltado pelo próprio significado de seu nome, *ἤκτωρ*, que deriva do proto-indo-europeu *segh-*, deter (não só no sentido de impedir, mas no sentido de ter para si), a partir do grego *ἔχειν*). A história contada por Homero, apesar de entre gregos e troianos não haver diferenças genéticas (não no sentido de étnicas, mas no sentido de culturais – são todos helenos), é a história do lado aqueu. Propositamente, para estabelecer a ponte entre a personagem sobre a qual há relatos mais profundos e sobre os quais se pode especular com mais certeza (Odisseu) e a personagem sobre as quais os relatos são mais escassos e imprecisos na definição de sua trajetória (Heitor), foram destacadas duas características da primeira: (a) o caráter de mantenedor da ordem em um mundo que se fragmenta à sua volta em razão da adesão a paixões descontroladas (e, para exemplificar, esta característica, se falou dos episódios da embaixada a Aquiles e o da utilização do cetro de Agamêmnon); (b) o caráter de aventureiro, que resultará, em um extremo, no caráter trágico, fástico e condenável que ele adquire em Dante e seus sucessores, e, em uma interpretação menos extremada, vai transformar sua jornada no

Mas a ideia de heroísmo do mundo clássico não se resume a Homero. As tragédias gregas e a produção poética do estoicismo romano foram fundamentais não só para a recuperação destes modelos, mas também para seu próprio estabelecimento. As inovações trazidas contribuíram mesmo para a formação da noção das personagens dos dramas históricos shakespearianos e do (anti)herói gótico. Apesar da repetição das personagens, há uma diferença de postura nelas em em cada um destes momentos (MACINTYRE, 2007, p. 145).

A tradição cultural – ou seja, essencialmente religiosa –, entre os gregos, não era fundada no dogma, mas na *mimesis*, na imitação; se os mesmos assuntos eram constantemente repetidos, porém, o próprio conceito de *mimesis* exigia esforço criativo:<sup>42</sup> os mitos religiosos deveriam ser alterados, não de uma forma vilipendiadora de seu significado original, mas para que melhor refletissem seu sentido ideal em uma nova configuração social (ou seja, os agenciamentos mudavam, mas os índices e as máquinas abstratas eram os mesmos – CARPEAUX, 1959, p. 193).

“O verdadeiro fim do teatro grego”, e isso justificava a apresentação única, de caráter assimilável ao de um julgamento, “era a sanção duma modificação da ordem social por meio de uma reinterpretação do mito” (CARPEAUX, 1959, p. 72). Benjamin explica corretamente o assunto:

[...] alguns estudiosos mais antigos, como Wackernagel, têm razão quando declaram incompatíveis a invenção e o trágico. A reelaboração da lenda não busca, de fato, constelações trágicas, mas tende a marcar uma tendência que perderia todo o seu significado se deixasse de ser lenda, manifestação da história primitiva de um povo.

---

modelo de toda jornada heroica.

<sup>42</sup> “Mantendo o conceito *mimesis*, Aristóteles demonstra que a obra de arte não é uma simples repetição do objeto natural em outra matéria. A *mimesis* acrescenta qualquer coisa ao objeto, e também ao assunto transmitido pela tradição. A *mimesis*, segundo Aristóteles, não é mera imitação; é a técnica literária da transformação de impulsos psicológicos do poeta em estruturas lingüísticas, sem preocupação da conformidade com a natureza ou com a forma tradicional do assunto. As modificações poéticas, introduzidas deste modo, incorporaram-se imediatamente à ‘natureza’ e à ‘tradição’, e nisso reside a diferença entre a maneira antiga e a maneira moderna de considerar a literatura e o mundo. O homem antigo era incapaz de distinguir bem, na obra de arte, entre a Natureza e a representação da Natureza; viu a Natureza sempre através da arte. Do mesmo modo, o homem antigo não era capaz de distinguir bem entre a tradição e a poesia; até a mitologia, a tradição religiosa, estava largamente composta de invenções dos poetas. O homem antigo era, até certo ponto, incapaz de distinguir exatamente entre a realidade e a idealidade. A consequência disto é a falta de realismo e de idealização na arte antiga: o plano real e o plano ideal coincidem perfeitamente, de modo que o que nos parece idealizado, ao grego parecia realista e real. Daí a enorme capacidade de imaginação especulativa dos gregos, na arte, na literatura, na filosofia. Criaram, mentalmente, mundos, sem cair em romantismo ou evasimismo, porque esses mundos espirituais, logo depois de criados, se incorporaram à realidade, para fazer parte dela. Deste modo, os gregos criaram não só uma arte, uma literatura, uma filosofia, uma ciência, mastambém, e em primeira linha, os conceitos desses reinos do espírito como realidades, ou, como nós outros diríamos, como realidades superiores – distinção que o grego ignorava. O nosso ‘mundo ideal’ – arte, literatura, filosofia, ciência pura – é uma criação do espírito grego. Apenas com uma diferença: para nós, é um ‘mundo ideal’, sempre diferente da realidade das coisas; para os gregos, a idealidade do pensamento filosófico e das obras de arte coincidia com a realidade das coisas. Neste sentido, o mundo grego continua como ideal eterno.” (CARPEAUX, 1959, p. 194 – 195)

[...] A poesia trágica assenta na ideia do sacrifício. Mas o sacrifício trágico difere, no seu objeto – o herói –, de todos os outros, e é ao mesmo tempo inaugural e terminal. Terminal no sentido do sacrifício expiatório devido aos deuses, guardiães de um antigo direito; e inaugural no sentido de uma ação que, em lugar desse direito, anuncia novos conteúdos da vida do povo. Estes conteúdos, que, diferentemente da antiga jurisdição sacrificial, não emanam de um decreto superior, mas da vida do próprio herói, acabam por destruí-lo, porque, sendo desproporcionais à vontade individual, só podem beneficiar a vida da comunidade popular ainda não nascida. A morte trágica tem um duplo significado: anular o velho direito dos deuses olímpicos e sacrificar o herói, fundador de uma nova geração humana, ao deus desconhecido. (BENJAMIN, 2016, p. 108)<sup>43</sup>

A obra de Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.), representa o primeiro movimento de interação entre o trágico e o grotesco e o primeiro grande passo na *estética do desequilíbrio*. Seu grande modelo é o dramaturgo Eurípides, que Aristóteles considerava “o mais trágico dos poetas” (ARISTÓTELES, 2004, p. 52), cujas obras retratam a tragédia pessoal e do indivíduo como a tragédia do mundo inteiro. Há em Sêneca uma divisão, que só é conciliada pelo seu estoicismo e que afeta definitivamente a história da cultura europeia, entre poeta e filósofo. Como poeta, evoca “o mundo povoado de demônios e almas decadentes”; como filósofo “a possibilidade de vencer o terror pela elevação espiritual” (CARPEAUX, 1959, p. 134).

O estoicismo, para que se entenda a divisão entre o Sêneca-poeta e o Sêneca- filósofo, pode ser analisado de duas formas: subjetivamente (existencialmente) e objetivamente (doutrinariamente). A doutrina estoica, surgida na Grécia, envolve um amplo corpo teórico que engloba uma análise bem própria do mundo físico, bem como uma teoria da Providência. Este corpo, dentre outras coisas, afirma que, a Providência compatibilizando todas as forças atuantes no cosmo, o verdadeiro estoico é aquele que não apresenta resistência intelectual ou emocional a ela, mas, pelo contrário, compreende seu papel e o papel dos seus possíveis infortúnios (ou de sua fortuna) como parte integrada de um processo e regoziza com esta *adequação* (VEYNE, 2016, p. 174). Esta doutrina necessita de uma disciplina própria, voltada para o estímulo não só da conformação do sujeito a esta posição passiva diante das forças do destino, mas também para fazer com que ele compreenda sua participação no cosmo. Esta disciplina envolve *extirpar as paixões, aniquilar os afetos*. Um sistema ético com uma disciplina mais branda, que foque na moderação das paixões através da razão, não é um sistema com um grau de risco: é um sistema contraditório, afinal, “onde há paixão, a razão deixa de existir.” (*ibid.*, p. 80)

A final stand, stop the Persians, spear in hand

---

<sup>43</sup> Estes índices compõem uma máquina abstrata comum a todos os trabalhos estudados aqui.

Form a wall, live to fall, and live forever

Sparta Hellas  
Then, and again, sing of three hundred men  
Slaughter  
Persians  
Glory and death, Spartans will never surrender

(Sabaton – *Sparta*)

É possível, no entanto, que o sujeito, sem qualquer intuito de concordar com as premissas lógicas do estoicismo, busque na anulação das paixões uma solução para suas questões existenciais. Por vezes, estas questões existenciais surgiam em razão de índices e máquinas abstratas próprias de uma determinada cultura, e a proliferação de sujeitos com estas mesmas questões faziam com que estes índices e máquinas abstratas pudessem passar a ser analisados como parte de um *habitus*. Neste caso, a solução buscada não passa pela adesão às premissas lógicas do estoicismo, mas deriva de um processo histórico compartilhado que envolve uma multiplicidade de índices que se assemelham tão somente o suficiente para resultar em uma manifestação externa semelhante à de um estoico bem instruído na doutrina estoica. Daí que se possa falar de um estoicismo romano, espartano ou do estoicismo de Heitor.<sup>44</sup>

Carpeaux indica quando esta máquina abstrata do estoicismo poético- existencial conseguirá ser agenciada: “A tragédia de épocas de transição violenta é sempre do tipo das

---

<sup>44</sup> <sup>44</sup> Quando o estoicismo surge na Grécia, há uma admiração por parte de seus praticantes da austeridade, da simplicidade natural e da harmonia institucional alcançadas pela constituição (e aqui não se deve entender constituição em sentido estrito, mas sim no sentido de *cosmion*) espartana (VEYNE, 2016, p. 254). Em Roma, há uma facção senatorial no período do principado que se opõe a Nero e que se declara estoica, nostálgica da era de ouro da República (*ibid.*, p. 255). Ao mesmo tempo, há Sêneca, que afirma uma doutrina do *rei justo*, tendo Nero em mente (em *Sobre a clemência* e em *Sobre os benefícios* – *ibid.*, p. 216; Nero ainda não era o tirano que veio a se tornar – *ibid.*, p. 229). Três *cosmions* diversos que, no entanto, partilham índices.

A conquista de Numância, cidade onde hoje fica a Espanha, exemplifica esta postura dúplice, porém congruente, de Sêneca. Estando a cidade sob cerco, seus defensores preferem se suicidar a serem aprisionados pelos romanos – se está diante do “suicídio bem meditado, o do vencido que deseja salvaguardar sua integridade moral”, aprovado em toda antiguidade pagã e no Japão feudal (e até mesmo mais além), na forma do haraquiri/*seppuku* (*ibid.*, p. 156 – 157). Sêneca exalta a coragem dos suicidas, mas também considera a conquista legítima.

“Então, como pode dar razão para os dois lados? A resposta é que o homem sabe menos sobre isso que o deus: os espanhóis não podiam saber que a conquista romana ia na direção da Providência; raciocinaram a partir das poucas coisas que percebiam, a saber, uma agressão, e defenderam sua pátria; sua decisão era falsa objetivamente, porém, em si mesma, justa.” (*ibid.*, p. 201)

A partição, como se pode ver, está presente no próprio pensamento senequiano, que se refere à conquista da cidade desta forma em uma de suas cartas (a de nº 66) e em uma de suas obras *Sobre a ira*. Se são chamados *estoicismo* tanto a doutrina inteira quanto a prática, não há porque mudar isso, mas deve se ter esta distinção em mente. Se o herói é estoico, mas se insurge contra seus infortúnios e não se conforma com uma derrota, sabe-se que ele só é estoico existencialmente, não doutrinariamente. Neste sentido, o teatro senequiano, um teatro de paixões, fornece modelos de herói estoico para o Ocidente, além de uma estética circunstancial que permite que seu estoicismo seja posto à prova. Diferente disso é a adoção das premissas (a doutrina) pelas quais se justifica um comportamento desta espécie para um estoico, que serão maciçamente adotadas pelo humanismo dos séculos XVI e XVII e que não serão tratadas no presente trabalho.

tragédias de Sêneca” (*ibid.*, p. 135). A *estética do desequilíbrio*, da qual Sêneca é o primeiro grande representante, é a estética das épocas de transição violenta. Surgirá no gótico flamboyant e no teatro Barroco, quando a ordem aristocrática começar a decair, passará para o gótico inglês do século XVIII, onde o herói aristocrático do período barroco se transforma em vilão, depois para o simbolismo, com uma aristocracia que não se é mais (necessariamente) de sangue, mas de espírito. E, enfim, na Alemanha de Weimar e em algumas outras formas sociais, fragmentadas suas manifestações, mas ainda assim identificáveis. Mas a própria tragédia de Sêneca deriva da de Eurípides e Eurípides está dentro da tradição trágica, que tem como antecessora a própria epopeia homérica (ARISTÓTELES, 2004, p. 41).

### 2.3 O caminho até o *amadís de gaula*, o gótico *flamboyant* e o barroco

O momento seguinte da *estética do desequilíbrio* surge no chamado *outono da Idade Média*, e alguns de seus aspectos devem ser investigados. Chama-se Idade Média o período de decadência da civilização clássica. Esta decadência, não se deve entendê-la como uma degeneração, mas como mera substituição de uma classe governante por outra, bem como a entrada de um grande contingente populacional de cultura “diferente” da romana no território do Império Romano. Isso fez com que diversas estruturas mentais recalcadas ou ao menos não expressas socialmente pelos povos dominados recebessem novo ímpeto para se afirmarem no espaço público, bem como com que novas estruturas sociais e mentais até então desconhecidas pelos romanos tivessem, em um período curto de tempo, uma expressão importante na sociedade. Isso não foi a destruição de Roma (BLOCH, 1987, p. 482).<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Sobre a formação de uma cultura comum sob o Império Romano: O processo de integração cultural dos povos que viviam em torno do Mediterrâneo é progressivo e começa muitos séculos antes da primeira conquista imperial, promovida por Alexandre, como depõem Heródoto (HERÓDOTO, 2004, p. 271) e Platão (PLATÃO, 2008, p. 9). Mas se é para ser determinado um momento original, este pode muito bem ser a formação do Império alexandrino. Alexandre se via como uma “reencarnação de Aquiles” e como um “segundo Herácles, o homem que, trabalhando duro para o bem de seus companheiros mortais, alcançou uma imortalidade pessoal e cujo descendente [...] Alexandre imaginava ser ele próprio”. Se batendo em nome da *homonoia* (Alexandre já utiliza a palavra para designar o ato político realizado pelo seu Império de unir gregos e bárbaros em uma mesma forma de pensar – VOEGELIN, 2000a, p. 33; COCHRANE, 2012, p. 146) e cumprindo assim o destino que lhe coubera, fora enviado por deus para harmonizar e reconciliar o mundo todo, segundo Plutarco (COCHRANE, 2012, p. 145 – 146). Sua política, no fim das contas, e não sua proeza militar foram responsáveis pela unificação cultural de um amplo espaço geográfico. Esta unidade cultural se expandiu, sem destruir as variações culturais próprias de cada país, mas incorporando-as ao seu acervo, de forma a se estender “de Samarcanda a Roma e ao Marrocos” (VEYNE, 2016, p. 265).

Alexandre instalou “centros metropolitanos em pontos de importância estratégica e comercial, ao longo dos mais importantes eixos rodoviários, e os gregos foram estimulados a emigrar para esses novos *foci* de vida ‘civilizada’”; ele se casou e estimulou o casamento de seus seguidores com nativas do Oriente; ele instituiu escolas militares para o treinamento de funcionários do serviço imperial; o próprio fato da elite imperial ser composta de macedônios fez com que o grego se tornasse a língua corrente por todo o Império (COCHRANE, 2012, p. 147). Apesar de sua morte intempestiva, o mundo mediterrâneo já estava definitivamente alterado (mesmo os judeus tinham sido incorporados a esta nova civilização – *ibid.*, p. 148 – 149). Roma, quando se expande, já encontra *um* mundo, não mais uma multidão de realidades absolutamente diferentes e desconectadas.

Desde Políbio, uma linhagem que passa por Dionísio de Halicarnasso e Procópio, tenta afirmar Roma como

A Idade Média é, ao mesmo tempo, um período de cisão. A ética aristocrática, baseada nas lendas das *sociedades heroicas*, teve dificuldades para se adaptar aos preceitos cristãos, apesar desta adaptação ter ocorrido diversas vezes durante o período pré-Reforma. A Reforma, de certa forma, expõe esta adaptação como fundada em concessões que, no tocante à fé cristã, segundo os protestantes inconcebíveis. Por isso o rompimento dos protestantes com a tradição da Igreja que, incorporando diversos elementos míticos e filosóficos das sociedades dentre as quais se difundiu o Cristianismo, teria se convertido em uma força anticristã agindo dentro da Doutrina. Entre as classes eclesiásticas, estes elementos se difundiam através da filosofia aristotélica, e, em razão disso, Lutero chega a afirmar que Aristóteles era um enviado do Diabo para seduzir a Igreja com suas falsidades (VILLEY,

---

sucessora espiritual da Grécia (*ibid.*, p. 150 – 151): Roma teria superado a *factio*, a dissensão interna que impedira que a *grecidade* compusesse uma força política, ao “implementar plenamente a promessa de virtude cívica no conceito de *liber et legalis homo*”; ao mesmo tempo, venceu o problema da ameaça externa, tomando para si uma parcela significativa do território que antes compunha o império alexandrino; era uma *imperiosa civitas*, que unia virtude cívica e força militar (*ibid.*, p. 153).

Como visto, os romanos se acreditavam descendentes do troiano Eneias, o “inimigo nacional” dos gregos, mas Dionísio afirmava que “a constituição de Roma era totalmente grega; que, de fato, fora da Hélade, ela era a ‘mais helena das cidades’”, como outrora fora a própria Tróia – Homero não distingue gregos e troianos culturalmente. E, de fato, o *filenelismo*, o amor pelas coisas gregas, era uma tendência forte na elite romana (*ibid.*, p. 151 – 152). Com a expansão militar sobre os territórios do antigo Império alexandrino, e mesmo a partir de resistências internas derivadas de setores da elite romana que consideravam a cultura helenística decadente, houve uma fricção entre os elementos socioculturais helenísticos (e suas variações regionais) e romanos – fosse resistência política, fosse resistência cultural dos dominados – mas, como Plauto afirmou, os conquistados acabaram por conquistar seus conquistadores, e se pode falar de uma cultura antiga que, apesar de suas peculiaridades regionais, era unida (*ibid.*, p. 152).

Uma prova desta *homonoia* é que, nas cidades do Oriente, tratados passaram a ser feitos invocando a deusas Homonoia e Roma e o deus Zeus *Philius* (amigável – PRICE, 1984, p. 127), bem como o fato de que o autor Plutarco (40 – 120 d.C.), em sua *Moralia*, “abandona os mitos desgastados da teologia grega e romana, a fim de concentrar sua atenção na do Egito”, que encontra expressão “na teoria e prática [...] dos sacerdotes de Ísis”, sendo uma “descrição exata de eventos dentro do universo físico, embora [...] apresentada em forma ‘simbólica’” (COCHRANE, 2012, p. 267 – 268). Esta comunicação permanecerá durante a Idade Média. Hilário Franco Júnior relata: “[...] as origens e o significado do mito da Virgem não podem ser abusivamente significados com os poderes e o culto da fada [...]. Por exemplo, o templo pagão de Soissons, que no século V passou ao patronato da Virgem, estava anteriormente dedicado à deusa egípcia Ísis, isto é, ao culto oriental da terra fecundada periodicamente por Osíris, o Nilo. Nem mesmo a ainda insuficientemente conhecida Virgem Negra pode ser considerada uma ‘autêntica herdeira das fadas’ [...]. É verdade que seu culto quase sempre se dava próximo a fontes e grutas, porém o caráter ctônico não era exclusivo das manifestações religiosas célticas. Efigies negras tinham sido consagradas a Diana, Cibele, Atená, Vênus e Ísis, esta última muito cultuada também na Gália. As Virgens Negras resultavam ‘do sincretismo de divindades orientais, gregas, romanas, gaulesas, sucedendo a deidades ancestrais da Fecundidade’.” (FRANCO JÚNIOR, 1995, p. 55) Combinados com os elementos trazidos na subseção acima, pode-se afirmar desde já uma marcante continuidade cultural como modelo de desenvolvimento da Europa (e de todo Oriente Próximo, bem como das demais regiões circundantes do Mediterrâneo) só afetada pelo recrudescimento das animosidades entre partidos religiosos no Ocidente e pelos conflitos sociopolíticos nos reinos europeus nos séculos XV – XVI. Mesmo o Oriente Próximo, enquanto sob dominação do Império Otomano, permaneceu relativamente aberto a esta continuidade, como o pode comprovar a variedade de origem dos contos d’*As Mil e Uma Noites* (ANÔNIMO, 2015, p. 18 – 19; Schmitt afirma que o Islã ainda mantém uma concepção mais próxima à da antiguidade e a do medievo em relação a sua organização política – SCHMITT, 2014, p. 51).

Não se quer aqui diminuir o papel do exército e da burocracia romanos na manutenção da unidade administrativa tanto da República, quanto do Principado e do Império. O que interessa saber é como, apesar da instabilidade causada justamente por este exército e por esta burocracia, a ideia imperial conseguiu se manter. Diversos motivos podem ser dados, como o referido vínculo pessoal do súdito com o *princeps*, o paganismo de Estado, a relação institucional com as famílias poderosas das mais diversas regiões, estabelecida através do *ordo*, o conselho legalmente constituído para representar o Império em cada cidade (BROWN, 1999, p. 31) etc. O Império Romano se estendeu por tanto espaço e por tanto tempo justo através destes mecanismos. Mas quando Rômulo Augusto é deposto, o que faz com que a ideia imperial persista? Justo a *homonoia*.

2009, p. 322).<sup>46</sup>

Os momentos de fusão, no entanto, foram os mais importantes para a formação de uma literatura heroico-aristocrática propriamente medieval. O que se deu, durante o medievo, foi a criação de uma cultura *intermediária*<sup>47</sup> – clássica, germânica (ou seja, em ambos os casos, pagã) e cristã, popular e de elite, eclesiástica e laica – que, mais ou menos bem recebida na literatura produzida pelas classes eclesiásticas, perpassava, no entanto, toda aquela realidade. As narrativas que eram produzidas fora das Igrejas (mas ainda assim envolvendo clérigos) eram fruto dos encontros entre estas culturas diversas nos salões dos grandes senhores (TOLKIEN, 2015, p. 447).<sup>48</sup> No entanto, o progressivo aprofundamento do impacto da cultura eclesiástica na sociedade, através da proliferação de missões e especialmente dos mosteiros durante a reforma cluniancense,<sup>49</sup> faz com que

[...] os ideais cristãos começam a modificar o ideal do guerreiro germânico; começa a esboçar-se o tipo do cavaleiro cristão, do futuro cruzado. As cabeças dessa gente

<sup>46</sup> Uma parcela do pensamento de Aristóteles que é incorporada ao pensamento católico representa a ética aristocrática grega que, como visto, funciona como representante adequada da ética aristocrática de todas as *sociedades sucessoras* pré-cristãs.

<sup>47</sup> Este caráter intermediário é o principal aspecto da literatura medieval que será trabalhado neste capítulo. Acerca de sua importância, TOLKIEN, 2016, p. 112 – 114, trecho no qual Tolkien, dentre outras coisas, afirma a impossibilidade da real compreensão integral dos índices e máquinas abstratas presentes em um determinado agenciamento sem uma apropriação deles. A definição é de Hilário Franco Júnior e é utilizada como uma substituta para a expressão antes mais utilizada, *popular*. A cultura popular, nos estudos medievalísticos, “seria o denominador cultural comum, o conjunto de crenças, costumes, técnicas, normas e instituições conhecido e aceito pela grande maioria dos indivíduos da sociedade estudada”. Devido à ambiguidade do termo *popular*, Hilário chama o “denominador cultural comum de cultura intermediária. ‘Intermediária’ qualitativamente, por estar colocada entre a cultura de elite e a dos demais segmentos; ‘intermediária’ espacialmente, por ser o ponto de convergência de dados provenientes dos pólos culturais.” (FRANCO JÚNIOR, 1995, p. 34 – 35). No presente trabalho, em regra, a expressão *cultura intermediária* será utilizada especificamente para tratar da cultura medieval pré-Reforma que, entende-se, era fundada, em grau variável ao longo do tempo, na combinação índices extraídos das culturas pagãs pré-cristãs e de índices extraídos da cultura cristã, combinando-se em novas máquinas abstratas e novos agenciamentos.

<sup>48,48</sup> E, conseqüentemente, se caracterizavam por envolver toda espécie de personagem, mito e lenda: convertiam-se deuses pagãos em demônios, heróis pagãos em heróis cristãos, se aparentavam os heróis entre si etc, uma característica que será repetida em quase toda a literatura aqui estudada. Como nada destas sagas foi escrito “antes que se pusessem a trabalhar pessoas familiarizadas com a erudição greco - latina”, para além das semelhanças genéticas entre as culturas destes diferentes povos (fundadas em uma linguagem aparentada e em um processo histórico que envolve diversos momentos comuns, bem como momentos de separação), havia uma aproximação que era feita posteriormente, voluntária ou involuntariamente, pelos escritores das sagas, que detectando ou crendo ter detectado semelhanças entre as narrativas a serem redigidas e narrativas por eles já conhecidas, se utilizavam de um mesmo vocabulário e mesmo das figuras utilizadas nas narrativas por eles já conhecidas para transcrever estas narrativas orais (o exemplo citado por Tolkien é o das fiandeiras ou das tecelãs dos fios do Destino, presentes em quase todas as culturas indo-europeias – TOLKIEN, 2015, p. 367). Para além disso, a maior parte dos que registravam as sagas eram religiosos, então era sempre dado um teor religioso à história. É este momento inicial de fusão que permite a formação de uma cultura europeia comum no medievo que engloba aspectos da mitologia greco-romana (seja nos relatos da cultura eclesiástica/aristocrática, seja nos relatos populares, como por exemplo, o das mulheres que seguem Diana ou Cibele para aprender as artes mágicas – GINZBURG, 2012), da cultura popular e aristocrática dos mais diversos povos pagãos e do Cristianismo.

<sup>49</sup> Movimento monástico de caráter reformador da Igreja que melhor incorporou o espírito de (re)construção do *cosmion* da *polis* referido acima, incentivando a ascese e abolindo a ideia de propriedade dentro do convento, inaugurando o único momento da história ocidental pós-grega “que tem semelhança [...] com o ‘realismo’ grego, capaz de construir mundos ideais e de transformá-los em realidades.” (CARPEAUX, 1959, p. 237 – 238).

estão cheias de lendas fantásticas, tradições pagãs, lembranças bélicas. Acontece, porém, que a elaboração literária desse mundo ideal é feita, principalmente, por clérigos. As origens da epopéia medieval ligam-se à cristianização definitiva do Ocidente. (CARPEAUX, 1959, p. 244)

Definitiva, entende-se, é um termo muito forte. Os símbolos pagãos são, em sua maioria, compatibilizados ao Cristianismo, mas, mesmo assim, mal compatibilizados. Basta pensar que, em uma das maiores epopeias medievais, a Matéria da Bretanha, a personagem principal, o rei Artur empunha uma espada mágica e parte para a Ilha dos Bem-Aventurados, o paraíso céltico (mas também presente na mitologia e na filosofia helênicas), Avalon.

Bloch, no entanto, fala dos contatos possíveis entre os menestréis medievais e os religiosos como meio de penetração das tradições narrativas cultivadas pelos religiosos (mesmo as vinculadas ao passado pagão que eram preservadas pelos clérigos, apesar da oposição de alguns membros da Igreja – TOLKIEN, 2015, p. 429), escritas, nos contos dos menestréis – não necessariamente alfabetizados, em plenos séculos XI e

XII. Nem tudo, no entanto, vinha da memória, oficial, em latim, escrita, preservada nas igrejas e mosteiros. Muito vinha da tradição oral preservada pelas casas dinásticas, o que justifica, por exemplo, o nobre Rolando que convive com o velho apaixonado e cúpido Rolando (BLOCH, 1987, p 118 – 121).

Estas obras já traziam modelos de heroísmo propriamente cristão, que encontraria nas cruzadas sua atualização no real. Carpeaux vê nelas a origem das literaturas francesa e espanhola, bem como consegue acompanhar suas importantes irradiações para os territórios do Sacro Império Romano Germânico e além. Elas partilham com as lendas primitivas uma “biologia”: “a falta de começo e fim do enredo e o gosto da repetição”. Delas saem as baladas que vão se tornar a marca da cultura popular europeia medieval, e na qual os românticos viam, invertendo a ordem real, a raiz das epopeias. Isso não altera a sua importância central para o romantismo, no entanto: é neste passado medieval que o romantismo vai buscar suas raízes (CARPEAUX, 1959, p. 248 – 249).

O grande resultado desse processo foram as três grandes epopeias medievais, o Ciclo Antigo, o Ciclo da Bretanha e o Ciclo de Carlos Magno. Em diversos aspectos simbólicos, os ciclos são semelhantes, e são estes aspectos que interessam ao presente trabalho. Os três ciclos (ou *matérias*) da epopeia medieval se inserem em uma tradição que remete aos relatos da Guerra de Tróia. Todos se iniciam com algum descendente de Eneias sendo responsável pela fundação do reino e sendo o herói de diversas aventuras, apesar de, em regra, ele não ser o personagem principal. Os ciclos funcionam como os mitos funcionavam na Grécia e eram

como as lendas e sagas: ou seja, suas histórias estavam à disposição do poeta para que ele criasse, dentro dos moldes de uma determinada tradição, sua obra.

Essa eterna remissão das lendas, sagas e ciclos a Troia era “um distintivo convencional de fidalguia” – e mesmo uma forma de legitimação à pretensão de sucessão imperial; os godos, por exemplo, tiveram seu “direito [...] a participar da herança greco-romana” reconhecido por Procópio, historiador bizantino do século VI (COCHRANE, 2012, p. 151). Por vezes, somava-se à remissão a Troia, a remissão à história de Noé, como ocorria também em *Beowulf* (TOLKIEN, 2015, p. 254 – 258).

Progressivamente, conforme incorpora elementos de amor cortês, o Ciclo de Carlos Magno se torna um ciclo europeu,<sup>50</sup> fazendo com que todas as outras gestas menores passem a

---

<sup>50</sup> E mundial, eventualmente. No Brasil, a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, uma compilação das principais histórias do ciclo de Carlos Magno, de 1485, originalmente, mas com histórias sendo acrescidas até “pelo menos o século XVIII” foi tão difundido que gerou cordéis, danças populares (VASCONCELLOS, 2017, p. 74) e até mesmo uma elite revolucionária: em 1912, entre os Estados do Paraná e Santa Catarina, devido a uma disputa de terras, sertanejos, motivados por um forte messianismo (estimulado por um monge de nome José Maria) e por uma “tradição carolíngia popular”, iniciaram um movimento armado encabeçado pelos *pares de França*. Eles acreditavam que um *exército encantado* surgiria para apoiá-los e isso daria início a *guerra de São Sebastião*, um embate escatológico que levaria à (re)instituição da monarquia no país, com forte caráter religioso (FAUSTO (Dir.), 2006, p. 82 e 94 – 95; este monarquismo foi compartilhado também pela revolta do arraial de Belo Monte, conhecido pelos seus vilipendiadores como Canudos – em ambos, as relações da ordem antiga, fundadas na fidelidade, na honra e na hierarquia ainda não tinham sido extirpadas da mente dos sertanejos, *ibid.*, p. 74 – 79 e 97 –

103). Se organizaram em *vilas santas* e acabaram entrando em confronto com o governo dos Estados e Federal, sendo massacrados. A perseguição, no entanto, durou até 1916.

Neste grande mapa de circulação de forças que se está tentando montar, que frequentemente entrelaça política e estética, alguns eventos são centrais para que se entenda como, de um ponto no passado, índices podem ser transportados para o presente. Um desses eventos nodais, entrelaçador de diversas experiências, foi justamente um livro sobre viagem no tempo. *Three Hearts and Three Lions* é um livro, publicado em 1961, do autor estadunidense Poul Anderson. Nele, um soldado dinamarquês em missão durante a Segunda Guerra Mundial, ultrapassa a barreira que separa a sua dimensão de uma dimensão fantástica, construída em torno do ciclo de Carlos Magno, mas envolvendo também outras diversas referências. O livro esmiúça a narrativa padrão do hoje muito popular *Role Playing Game*, como também o faz a obra de Tolkien, e de Robert E. Howard etc. Gary Gygax e Dave Arneson, os criadores do primeiro *Role Playing Game* propriamente moderno, *Dungeons and Dragons*, lançado em 1974, o reconhecem (não só por uma questão de gratidão – o espólio de J.R.R. Tolkien acusou a TRS, empresa responsável pelo jogo à época, por violação de *copyright* e o jeito de driblar a acusação era justamente mostrar que as ideias utilizadas no jogo não tinham vindo só de Tolkien) e resolveram publicar, ao fim da 1ª Edição do *Dungeon Master's Guide*, uma lista com o nome dos autores que mais tinham contribuído para a ideia do jogo (a lista está disponível aqui:

<https://www.webcitation.org/query?url=http://www.geocities.com/rgfdfaq/sources.html&date=2007-07-20>. Acessado em 11.01.2018). Por todos esses autores, será estudado Tolkien, que junto com Anderson, fez uma das contribuições mais significativas para o jogo: a estrutura do arco narrativo da personagem, a ideia de *Quest*, ou *quête*, como se diria no medieval. Mas é importante lembrar que cada um deles traz seu próprio grupo de índices, máquinas abstratas e agenciamentos, que são constantemente reorganizados por aqueles que se dispõem a construir em cima de suas obras. No entanto, há uma certa homogeneidade que não pode deixar de ser apontada – o formato das histórias e suas personagens se repetem constantemente. Da mesma forma, a comparação entre os índices e as máquinas abstratas da guerra e do jogo pode parecer, e é, de certa forma, bem absurda, se for tomada como uma comparação absoluta. Não o é – o que se está tentando mostrar é que os criadores do jogo *Dungeons and Dragons* e os sertanejos da área do Contestado foram buscar (e aqui a expressão *ir buscar* não denota intencionalidade, mas sim o próprio esforço cognitivo para a construção da imagem cerebral da interpretação da realidade) na mesma fonte os índices e máquinas abstratas para construir a realidade que desejavam e para compreender a realidade na qual viviam, respectivamente.

Trata-se aqui do que Eco chamaria de *Idade Média como Pretexto*. Nesta Idade Média, que também é de Tasso e de seu *Gerusalemme Liberata*, e, conseqüentemente, de todas as epopeias heroicas barrocas, bem como do romance *cloak and dagger* e do *de cape et d'épée*, a Idade Média é um palco mitológico, onde personagens se vestem com as “roupas” do período e interagem com outras personagens do período, mas sem maiores impactos sobre sua psicologia, que se mantém a mesma do período histórico do autor (ECO, 1986, p. 127 – 128). Como se pode ver, se

ser tomadas como “crônicas históricas ou pseudo-históricas, desfigurando o passado ou criando fabulosas árvores genealógicas dos príncipes e pré- histórias fantásticas dos povos. Especialmente a matéria bretã, cheia de ‘celtic twilight’, lusco-fusco entre história e ficção, serve para esse fim” (até hoje – CARPEAUX, 1959, p. 300). Elas perdem o poder de atração que geravam no público enquanto literatura.

Uma exceção é a da matéria bretã, que continua a ser constantemente revisitada e “atualizada” (também até hoje) pelos poetas. O Ciclo Bretão é aquele no qual são tratados os feitos do Rei Artur e de seus cavaleiros da Távola Redonda. Artur aparece como herói pela primeira vez na *Historia Britonum*, obra do século VIII, autorada pelo historiador latino Nennius. Nela, Artur é um herói celta nativo que combate os invasores anglo-saxões. As versões célticas da narrativa, por sua vez, estão no *Mabinogion*, um compilado de lendas galesas, onde Artur já é inserido em um cenário muito menos histórico, cercado de “feiticeiros, fadas, florestas encantadas, castelos misteriosos, espectros”; isso porque o *Mabinogion* adquiriu sua forma atual no século XIV, tendo assumido, portanto, as colorações do período (ainda que sem perder absolutamente seus traços peculiares).

Listen crowd  
 I'll tell you everything Though I have to say I don't know much Talking about a past  
 And future secret Most called him once And future king  
 Far back in the past I saw his ending  
 Long before it started I knew his name  
 He's the one who took the sword Out of the stone  
 It's how that ancient tale began  
 I hear it in the cold winds

(Blind Guardian – *Past and Future Secret*)

He will be holding  
 The sword in the stone  
 Knights of the kingdom will join him  
 Bring back the honor  
 Of Pendragons name

(Kamelot – *Shadow of Uther*)

Chrétien de Troyes (1130 – 1180), que trabalha principalmente com os arcos narrativos de Erec, Lancelot e Guinevere, é o responsável por adequá-lo ao estilo do *roman courtois*. Mas é sua também a “versão fundamental da história de Perceval e da demanda do Santo

---

aplica tanto à obra de Anderson quanto aos sertanejos, que vestiram as roupas do período e interagiram com as personagens, na figura de Carlos Magno e dos Doze Pares de França.

Gral”. Progressivamente os elementos da lenda arturiana vão se dividindo em dois campos, o *erótico*, de origem provençal-francesa e ovidiana, e o *fantástico* (*ibid.*, p. 301 – 302). O elemento *fantástico* é o que interessa a presente dissertação, no tanto que ora reflete ainda a articulação da cultura pré-cristã, como será analisado, e ora, abandonando estes elementos célticos, transforma os arcos narrativos em aventuras *misteriosas*, processando a passagem do mito para o registro e do registro para o folclore<sup>51</sup> e caracterizando-o como predecessor do *Amadis*, que, por sua vez, é o antecessor genético do (anti)herói romântico (PRAZ, 1951, p. 83). Um episódio da Matéria da Bretanha consegue manter os dois aspectos do elemento fantástico presentes, e é justo ele que vai ser o mais associado ao reacionarismo político.<sup>52</sup>

Perceval, como homem angustiado em busca da presença de Deus, e o Santo Gral, como objeto misterioso de culto de uma companhia de cavaleiros quase monges. Nesta forma, a lenda conquistou a Europa. É como se os ideais dos cruzados, desmentidos pela realidade política, se tivessem refugiado na lenda. Mas as idéias religiosas em torno do Santo Gral não são exatamente ortodoxas. A origem da lenda já foi atribuída a resíduos da religião céltica, ou então à heresia dos albigenses provençais, tendo por sua vez raízes no dualismo persa. Nem sempre o sentido religioso foi plenamente compreendido: [...]. Mas está evidente na *Parzivalssaga* noruego-islandesa, que é a versão nórdica do *Parzival*, do grande poeta alemão Wolfram von Eschenbach.<sup>53</sup> Eis uma epopéia autêntica, em estilo difícil e obscuro; a multidão de episódios não chega a sufocar a impressão profunda que desperta. *Nenhuma outra obra literária sugere mais do que essa a comparação entre o estilo gótico e o estilo barroco*. Mas apenas a forma parece barroca. A idéia central é gótica, no sentido em que os pilares das catedrais parecem buscar o céu. O Parzival é o romance da evolução religiosa de uma alma; antecede aqueles numerosos romances alemães modernos que, desde o Wilhelm Meister, de Goethe, irão descrever o caminho de um homem pela vida em busca de si mesmo. (CARPEAUX, 1959, p. 303 – 304; grifo nosso)

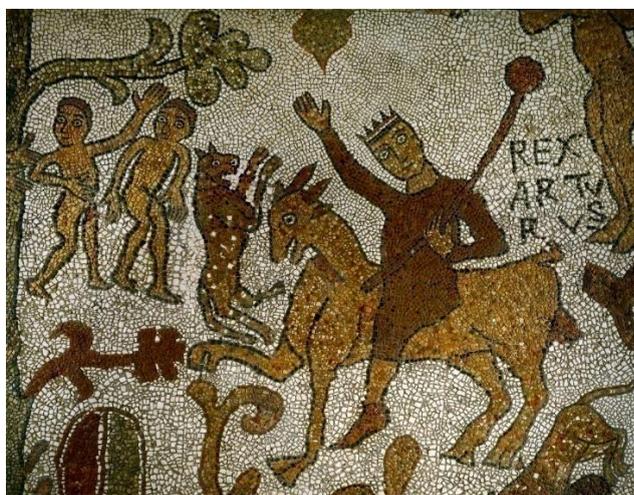
Nos romances do ciclo arturiano, vê-se claramente a permanência de associações que derivam de um substrato indo-europeu e eurasiático. Artur é muitas vezes retratado neles como o rei dos mortos, montado na garupa de uma espécie de bode, como retratado em

<sup>51</sup> Uma passagem que envolve a progressiva perda do entendimento completo do conteúdo tratado e que transforma deuses em demônios e estes mesmos demônios em criaturas folclóricas que mal conseguem assustar crianças. Neste processo, a pergunta que resta é: o mito perde sua validade?

<sup>52</sup> Heer afirma que a forma como esta poesia reflete o período dos extertores da ordem medieval faz com que a ela se retorne nos séculos XIX e XX, quando se quer, justamente, recuperar valores sociais em uma sociedade que está se fragmentando. O retorno, no entanto, é justamente aos valores medievais de fidelidade, honra e, principalmente hierarquia, mas deturpados pela decadência da compreensão mítica do significado destes símbolos. Segundo ele, a mistura que Wolfram faz de simbolismo persa, de uma abordagem mística do significado da Ordem do Templo e da idéia de cavalaria como um todo, da crença em uma Igreja fundada no espírito e de uma sociedade reunida em torno de uma nova nobreza é uma tentativa de repensar a relação do Império com a natureza e com a sociedade (e a sociedade aqui pensada não em um sentido propriamente moderno, mas em um sentido identitário – Heer utiliza a palavra raça, mas as conotações que ela têm hoje se mostrariam um óbice para a compreensão real do sentido que tanto ele quanto a obra de Wolfram almejam alcançar – HEER, 1966, p. 174). O obscurecimento dos significados possíveis do mito de *Parzival* se provam então, de grave consequência, no tanto que estimulam o ocultismo *völkisch* de cujos grupos saíram tantos entusiastas do nazismo.

<sup>53</sup> n. 1170 – 1220.

Otranto, e sua aparição como chefe da Caça Selvagem “testemunha a contiguidade de reelaborações literárias com crenças folclóricas centradas na comunicação com o além”. Mesmo a busca do Graal e as aventuras de Perceval, Erec e Lancelot foram interpretadas assim. Esta tradição extática se comunica, neste caso, também especificamente aos mitos celtas: *Morgain la fée*, a fada Morgana, “é reencarnação tardia (se bem que enriquecida por novos elementos) de duas deusas célticas [...] a irlandesa Morrígan, ligada a Épona, e a galesa Modron.”<sup>54</sup> Seus precedentes, os *echtraí* irlandeses (GINZBURG, 2012, p. 133) confirmam a tese de MacIntyre. A *Matéria da Bretanha* é um misto de cultura clássica, Cristianismo e resquícios da religião popular dos povos célticos.



Mural de Otranto, no qual o Rei Artur é representado como o Rei dos Mortos, montando em um bode.

Uma das figuras mais marcantes no sentido das comunicações entre o mito arturiano e a mitologia indo-europeia, e especialmente céltica, no caso, é o Rei Pellas, o *Roi mehaignié*, o rei deteriorado, que, no âmbito da *quête* (da busca) do Graal, é curado por Galahad quando este, ao fim da jornada, banha uma ferida imobilizante que o Rei tinha na perna com o sangue que ficou na ponta da lança que feriu o peito de Cristo. Sem muitos problemas, é fácil visualizar a inserção de um elemento próprio da mitologia cristã na mitologia indo-europeia eurasiática.<sup>55</sup> Sua perna foi ferida, nos arcos narrativos, por diversos motivos: em batalha,

<sup>54</sup> Ginzburg investiga a possibilidade de existirem mesmo referências mais amplas a uma grande deusa sendo cultuada por toda a Europa influenciada pela cultura céltica, da Grécia à Irlanda, que toma a forma de uma urso (GINZBURG, 2012, p. 139 – 143). Urso é *arctus*, em latim, *artos* em gaulês e *art* antigo irlandês (*ibid.*, p. 146 – 147). Esta divindade, a deusa-nutriz dos animais, englobaria mesmo a figura de feiticeiras, como Medeia, Circe e a Górgona, líderes de sociedades de feiticeiras do século XV e as “mulheres de fora” cultuadas na Sicília do século XIX (*ibid.*, p. 149 – 152).

<sup>55</sup> O próprio Gawain, no *Perceval* de Chrétien de Troyes, encontra um homem “com uma única perna de prata incrustada de ouro e pedras preciosas”, e esbarra em sua perna, indo para arar próximo a um “castelo circundado por certo

durante uma caça, quando, distante de seus outros caçadores, encontra uma barca à beira-mar na qual há uma espada cintilante que, quando desembainhada o mutila etc. Desde o ferimento, reina sobre uma *terre gaste*, uma terra onde não cresce o trigo e onde as árvores não dão fruto.

Passa seus dias trancafiado em seu quarto, alimentado por uma hóstia que lhe era servida no Santo Graal. Se quer se divertir, pede para sair para pescar, e seus servos o põe em um barco— mas já faz quinze anos que ele não o faz, estando todo esse tempo sem sair do quarto (apesar disso, é chamado também de *rei pescador*). Mas, graças ao sangue de Cristo, consegue se recuperar; e assim também ocorre com sua terra, que volta a ser próspera. Interpretações frazerianas já foram propostas, associando o rei à fertilidade, curado pela lança. Agamben prefere entendê-lo como o par da dupla função real como descrita por Dumézil e Benveniste (AGAMBEN, 2011, p. 68 – 69). Aqui interessa a clara conexão que há entre esta história e a figura do herói coxo, do folclore indo-europeu/eurasiático, e mais ainda como ele é curado pela lança que contém uma gota do sangue de Cristo. O simbolismo é razoavelmente claro, apesar de não ser possível determinar se ele foi intencional. Resta, no entanto, o sincretismo, ainda que coberto pela capa do amor cortês.

Conforme se aproxima o *outono* da Idade Média, nome que Huizinga dá à época da decadência da ordem aristocrática feudal, o distanciamento entre a ordem fática do governo do reino e a ordem simbólica se torna maior. Apesar disso, a compreensão que a população tinha ainda era em grande parte determinada pelas canções de gesta, defasagem que vai se agravar ainda mais durante o período barroco:

Os reis da época estão reduzidos a um certo número de tipos, cada um dos quais corresponde, mais ou menos, a um motivo literário. Há um príncipe avisado e justo, o príncipe enganado pelos seus conselheiros, o príncipe que vinga a honra da família, o desventurado príncipe a quem os servos são infiéis. No espírito do povo as questões políticas são reduzidas a narrativas de aventuras. (HUIZINGA, 1985, p. 11)

Bem verdade que os próprios príncipes se viam nestes modelos. Assim, é sabido que Carlos, o Temerário, duque da Borgonha, pedia a seus servidores que lhe lessem histórias sobre Gawain e Lancelot (*ibid.*, p. 52). Perseguir o ideal de cavalaria ainda era um objetivo para o nobre, e ser um cavaleiro era como ser doutor: ambas as formas-de-vida, a do herói e a do sábio, eram a expressão perfeita das virtudes respectivas da *coragem* e da *sabedoria* (*ibid.*, p. 48; “o valor atribuído a cada ordem não dependerá da sua utilidade mas da sua santidade” – *ibid.*, p. 42).

Este período tem como manifestação artística o *gothique flamboyant*. *gótico* significou

---

rio, no qual se encontravam personagens que se acreditava tivessem morrido havia muito tempo” (GINZBURG, 2012, p. 256).

bárbaro durante os séculos do *classicismo*; mas gótica não é a arte produzida pelos godos. Ele também envolve a recuperação que foi feita desta arte *não clássica*, ou melhor, *anti-clássica*, pelos românticos, de forma indistinta em relação ao material recuperado.

O gótico é uma arte dos centros urbanos, e especificamente dos centros urbanos de toda Europa – excepcionada a Itália, especificamente a França – durante o século XIV. Ela se caracteriza pela:

sensualidade recalçada ou desenfreada, alegorismo tímido e veleidades de oposição social e religiosa, misticismo exaltado e realismo sóbrio, brutalidades grosseiras e devoção organizada. (CARPEAUX, 1961A, p. 363)

Todos elementos que estão presentes nas diversas manifestações deste que seria o *espírito gótico*, a máquina abstrata do gótico, que é geneticamente vinculada a decadência da aristocracia: nos países germânicos, especialmente, onde a pertença à aristocracia tomada como uma casta foi particularmente significativa durante muito tempo (por razões muito específicas que serão vistas mais à frente), as características do gótico francês são levadas ao extremo, e acabam por contaminar toda a Europa e, em sua região de nascença, toda a história seguinte da arte.

Mas *gótico* é um termo complexo. É através do romance gótico que a figura do nobre decadente chega em sua completude no Heavy Metal: Drácula é a personagem aristocrática que melhor representa a síntese dos elementos medievais, barrocos e românticos que vai para o Heavy Metal, e esta síntese parece ser a ideia que os próprios autores do Heavy Metal formam acerca do significado do gótico.

A polaridade entre luz e trevas é refletida no combate entre os ideais do Classicismo e do Gótico. Os ideais Clássicos são fundados sobre claridade, razão, luz e trevas. Os ideais Góticos são metafísicos e fundados em visões arcaicas, sonhos, o escuro e o obscuro, inspiração e ênfase. Os pensadores do Renascimento viam os godos como sinal do arruinamento da cultura. O Gótico era visto como a antítese última da civilização Clássica e dos ideais Clássicos de beleza. Segundo o gosto Clássico, o Gótico representava o insípido e o exagerado, ameaçador e terrível. No entanto, no final do século XVIII, o Gótico foi reavaliado e a arquitetura Gótica passou a ser novamente apreciada. Intelectuais alemães como Herder e Goethe adotaram o Gótico como ideal estético. O Gótico fascinava artistas e escritores tanto na Inglaterra quanto no Continente. O que havia sido associado com escuridão e barbarismo durante o Renascimento era, agora, uma grande fonte de inspiração. Os Românticos ingleses buscaram o Gótico e um sentimento de terror entusiasmado ao invés dos ideais puros, leves e bem estruturados do Classicismo. Em um texto do século XVIII, pode-se achar uma lista de coisas que podem causar este sentimento de terror: deuses, demônios, o Inferno, espíritos, almas humanas, encantamentos, feitiçarias, trovões, enchentes, monstros, fogo, guerra, praga, fome etc. Durante o século XIX, o Romantismo das Ruínas foi desenvolvido na esfera da arte – um dos motivos favoritos era o que envolvia cemitérios e ruínas das igrejas góticas

agigantadas pela natureza bravia sob a pálida lua cheia. Explorar o escuro se tornou um caminho para o conhecimento da natureza escondida do homem, e o Gótico se tornou uma forma de expressão do lado sombrio do homem. (KARLSSON, 2009, p. 18)

Era uma sociedade que trazia por trás da exuberância da corte (uma das “duas esferas distintamente separadas” da vida intelectual e moral do século XV – HUIZINGA, 1985, p. 193), uma profunda melancolia, uma ideia que misturava tristeza, reflexão e fantasia (um agenciamento comum dos períodos estudados), um pessimismo não religioso, carente de piedade, marcado pelo desprezo não da mundaneidade, frequente aliás e sempre acompanhada dos arroubos de fé, mas do próprio mundo, cheio “dos trabalhos e dos desgostos, da doença e da idade” (HUIZINGA, 1985, p. 24 – 26). “Toda beleza terrestre traz consigo a marca do pecado” (*ibid.*, p. 35) – e ao mesmo tempo, é o período do romance de cavalaria (*ibid.*, p. 28). Todos os índices do *mal du siècle* e do romantismo que o precede (o próprio Huizinga cita a semelhança nestes aspectos com o *Don Juan* de Byron – *ibid.*, p. 104) já estão presentes, em certa medida, na França e nos Países Baixos dos séculos XIV e XV.

É a lenta perda de força por trás dos índices de uma era impulsionada por um forte *joie de vivre*, seja o medieval, seja o romantismo, que termina com seus índices fetichizados, que permite este tipo de estética. Se, por certo, soluções absolutamente diversas, que agenciassem outros índices – já presentes, é claro, na sociedade –, eram possíveis (e existiram, como o humanismo nos séculos XIV e XV e o realismo no século XIX), manter-se afeito aos mesmos índices gerava ao menos três opções, não necessariamente excludentes (sendo a primeira e a última possíveis de serem mantidas pela mesma pessoa, mas não ao mesmo tempo): a hipocrisia, ou seja, o desdém pela realidade daqueles agenciamentos, e, conseqüentemente, o fim de sua atualização histórica, mas mantida sua fachada em uma espécie de conservadorismo estéril; o cultivo privado destes índices, como vai fazer Balzac no século XIX (pesando uma severa suspeita da hipocrisia de sua real atualização destes índices – CARPEAUX, 1963, p. 2119 e 2124); e o reacionarismo, ou seja, uma tentativa de atualização histórica destes índices que pode levar à destruição e a reorganização e reatualização das máquinas abstratas e dos agenciamentos estabelecidos antes com estes mesmos índices.

*Amadis de Gaula* é o claro exemplo deste último caso. Os nobres estão perdendo sua função social de guerreiros devido ao avanço das artes militares (CARPEAUX, 1961a, p. 395) e sua posição social como administradores dos reis para os burgueses (KLAUSNER, 2017, p. 159; ELIAS, 1993, p. 159). Surgem três opções:

o sonho de uma vida guerreira, buscando aventuras para defender, em todas as ocasiões, os princípios do cristianismo – é a transfiguração do cruzado; ou então, o guerreiro nobre, buscando aventuras amorosas para praticar os requintes da galantaria – é a transfiguração do trovador. E o sonho pastoral substituiu a sátira medieval contra o “vilão”, transfigurando o camponês rude em pastor de maneiras aristocráticas [...] (CARPEAUX, 1961a, p. 396)

O estudo da segunda já foi descartado: esta forma de evasão não representa nada específico para o Heavy Metal, como já foi mostrado. O estudo da terceira está associado ao da segunda e, em seus demais índices e máquinas abstratas, vai acabar se unindo às forças que vão preponderar no Ocidente. Eles serão tratados de forma bem instrumental, vez que a reação acerca da qual o presente trabalho trata é, em grande medida, uma reação contra eles.

Esta primeira, então, delimita bem claramente o que se quer dizer com *literatura heroico-aristocrática*, progressivamente: é a epopeia da vida guerreira, a representação da forma-de-vida do guerreiro, mas não de uma guerra sem propósito; é a guerra que tem como intuito a defesa de princípios (remontando aqui a origem do termo *heros*). Aquiles, por exemplo, tratado na seção anterior, lembra seus princípios, obtidos através de sua *paideia*, com Fênix ou, mais mitologicamente, com o centauro Quíron, quando da morte de Prátoclo. Esta trajetória, a trajetória, não só do guerreiro mas, mais propriamente, do defensor, se verá, é muito comum nas obras aqui estudadas. Ele cai, mas ele se reergue e, eventualmente, vence o mal que o dominou.<sup>56</sup> O que dá a ela seu caráter específico no presente trabalho é

---

<sup>56</sup> É a trajetória de Anakin Skywalker, personagem da série de filmes *Star Wars*. Anakin é um jovem que detém um imenso poder de se harmonizar com a *Força* (originalmente, este poder decorria do treinamento tão somente – alteração posterior deu a ele uma origem genética, baseada na quantidade de *midi-chlorians* nas células de um determinado sujeito, o que gerou alguma polêmica entre os fãs – <http://starwars.wikia.com/wiki/Midi-chlorian>, acessado em 10.01.2019) a energia que integra o *cosmos*, tornando-o literalmente bem próximo a um herói homérico e concedendo a ele diversas habilidades especiais, decorrentes de sua capacidade de manipulá-la para seus próprios fins. Ele é mesmo considerado o *Escolhido*, aquele que traria equilíbrio ao universo, e se junta a uma ordem de caráter monacal de guerreiros, os *Jedi*, que buscam compreender e utilizar a Força para proteger o universo de ameaças. No entanto, ele é enganado por um mestre do lado negro da força, um mestre *Sith*, e é levado a crer que, através de emprego dos expedientes deste mestre, ele conseguiria impedir a morte de sua esposa, Padmé Amidala. Sua queda para o lado negro da Força leva ao fim da República Galática e a instauração do Império Galático e sua esposa acaba falecendo no parto de seus filhos (Luke e Leia).

Depois de anos sendo laiaio do mestre *Sith*, agora Imperador, que o corrompeu, ele é confrontado pelos seus filhos, e acaba se insurgindo, se sacrificando para impedir que seu antigo mestre matasse seu filho Luke. Ele acaba matando o *Sith*, cumprindo, enfim, a profecia, provando ser o Escolhido que trouxe o equilíbrio para o universo. Recentes adições à série dão a entender que a própria concepção de manipular a Força, para o bem ou para o mal, seria uma compreensão errônea da harmonia que todo homem deve almejar estabelecer com o *cosmos*. Não cabe aqui discutí-las. É, no entanto, interessante fazer algumas observações.

Todo o roteiro de *Star Wars* foi baseado nos escritos de um autor americano, Joseph Campbell (1904 – 1987), professor na Universidade de artes liberais Sarah Lawrence, como francamente reconhecido por George Lucas, diretor geral da série – nos últimos três anos de vida de Campbell os dois ainda estabeleceram uma íntima amizade (ELLWOOD, 1999, p. 101). Lucas é, inclusive, membro do conselho consultivo da *Joseph Campbell Foundation* (conforme consta em seu sítio eletrônico - <https://www.jcf.org/whos-who-at-jcf/>. Acessado em 10.01.2019). Há, no entanto, uma problemática que, acredita-se, deve ser abordada aqui.

A pesquisa de Campbell no mestrado foi sobre a lenda do Graal no medievo, e, quando, recipiente de bolsa, foi completar seu doutorado na França, abandonou a Igreja (católica) em razão de uma palestra de Jiddu Krishnamurti, que os teosofistas acreditavam ser o líder espiritual da nova ordem mundial que viria (isso se deu no final dos anos

justamente o reconhecimento de que este padrão de heroísmo implica a necessidade de uma estrutura social que garanta a sobrevivência destes sujeitos.

O romance de cavalaria encarna, no período, a primeira literatura de reação: inconformada com o esvaziamento de sua função social, a nobreza atualiza índices e máquinas abstratas que estavam presentes no *roman courtois* e monta para si um novo *espelho* (e aqui se recorre à reflexão feita por Isócrates acerca da superioridade das epopeias sobre os textos mais dissertativos), focando nos aspectos guerreiros (*ibid.*, p. 397). *Amadis de Gaula* é o primeiro grande romance de cavalaria, além de ser a primeira obra reacionária.

O texto de Garci Rodriguez de Montalbo de 1508 é, na verdade, tradução de um texto português hoje perdido, mas que data do século XV e cuja autoria seria de Vasco de Lobeira ou de João Lobeira. Carpeaux afirma que o *Amadis* foi o livro, “depois da Bíblia, o mais lido de todos os tempos” (*ibid.*, p. 398). Segundo o crítico:

As aventuras de Amadis com Oriana, Esplendian, castelos encantados, feiticeiros, gigantes, anões, etc., etc., intermináveis [...] revelam-se como resultados de leituras assíduas dos romances arturianos, da matéria bretã. Artur e os cavaleiros da Távola Redonda são responsáveis pelas aventuras guerreiras; Lancelot e Guinevere, pelo elemento erótico; e o feiticeiro Merlin, pelo elemento fantástico. *Amadis* representa a última fase da prosificação do “roman courtois”. Há mais outras fontes. Os romances de Carlos Magno e dos pares da França forneceram muitos elementos; e existe nos romances de Amadis até certo fundamento histórico: a vida dos cavaleiros ocidentais na Grécia bizantina, conquistada no século XIII.[...]Se espanhóis e portugueses continuam a brigar pela glória de ter criado o *Amadis*, temos aí a última

---

vinte do século XX – ELLWOOD, 1999, p. 106). Suas grandes influências da época, Jung, Mann, Spengler, Bastian, Frobenius, todos estavam de alguma forma vinculados com a reação anti-moderna e anti-democrática do pensamento romântico *völkisch* alemão.

Seu grande livro, *The Hero with a Thousand Faces*, foi lançado em 1949 e é considerado até hoje uma das maiores obras a versar sobre o mito do herói (*ibid.*, p. 112). Nele, Campbell faz uma topografia da jornada do herói, bem como analisa as diversas possibilidades de heroísmo. Seguiram-se os volumes *The Masks of God: Primitive Mythology* (1959), *Oriental Mythology* (1962), *Occidental Mythology* (1964) e *Creative Mythology* (1968), bem como *Myths To Live By* (1972), *The Flight of the Wild Gander*, os três volumes do *Historical Atlas of World Mythology*, *The Inner Reaches of Outer Space* e o póstumo *Transformations of Myth Through Time*, entre outras publicações. No capítulo 11 desta última obra, *Where There Was No Path: Arthurian Legends and the Western Way*, Campbell defende a tese, comum a muitos autores citados nesta pesquisa, de que a história do Rei Artur mostra elementos pagãos individualistas oprimidos pelo Cristianismo (*ibid.*, p. 119).

Foi através das conferências Eranos que Campbell conheceu pessoalmente Jung, que já era uma grande influência em seu trabalho e flertava com a direita europeia do período imediatamente anterior. Estas conferências reuniam os maiores intelectuais dedicados aos estudos das mitologias e religiões do mundo, dentre os quais Mircea Eliade, Gershom Scholem, Giles Quispel, Henri Corbin, D. T. Suzuki e, sobre todos, o próprio Jung. Campbell foi o editor dos livros da série *Pantheon* sobre mitologia e religião comparada da editora Bollingen. A Pantheon Press era a principal editora de Jung nos Estados Unidos da América (*ibid.*, p. 14). Em 1949, graças à intercessão de T. S. Eliot (que era parte do comitê responsável por decidir quem seria o premiado), o Bollingen Prize da Livraria do Congresso estadunidense havia sido entregue a Ezra Pound, notável apoiador do fascismo e, especialmente, de Mussolini, pelos seus *Pisan Cantos* (parte de sua obra maior, *The Cantos*), enquanto estava na prisão por trair os Estados Unidos da América a favor do fascismo italiano (POOLE, 2018, p. 242; Lewis, Pound, Eliot e Yeats, todos expoentes do modernismo anglo-saxônico, foram, mais ou menos, envolvidos com ocultismo e com o fascismo – NADEL, 2007, p. 103).

aventura do grande cavaleiro andante; evidentemente, a obra não pode ser tão enfadonha como a posteridade acredita. Por certo o *Amadis* é hoje ilegível; mas quem já experimentou lê-lo? Estamos todos sob a impressão do julgamento de Cervantes, cujo ponto de vista talvez não seja o nosso. É até possível afirmar que a maior apologia do *Amadis* foi escrita pelo próprio Cervantes; não pode morrer de todo um livro que foi a leitura preferida de Don Quixote. [...]

Com efeito, *Amadis de Gaula* não morreu; continua as suas aventuras com cavaleiros inimigos, feiticeiros e fadas, em castelos encantados e viagens perigosas, e continua tudo isso no romance policial, que é um *Amadis* adaptado a exigências modernas pela composição mais concisa e o estilo mais sóbrio, por assim dizer, técnico. (*ibid.*, p. 398)

Muito mais, na verdade, na literatura de fantasia. Mas os índices que estão a ganhar força são os do denigramento do ideal aristocrático medieval – os da transfiguração do “camponês rude em pastor de maneiras aristocráticas” (*ibid.*, p. 396). Se juntam sob esta bandeira nobres e burgueses, afirmando que o mundo cavalheiresco é um mundo de inútil vaidade e que o caminho era a retirada para a vida simples do campo, para a Arcádia dos poetas italianos, com o nobre substituindo o verdadeiro camponês que, na literatura jocosa aristocrática, em compensação se torna o *villain*– termo que passaria a ser utilizado para os personagens maus dali em diante. É a realização plena do *erotismo* – a vida simples, o amor simples. É a origem do humanismo francês também (*ibid.*, p. 389; HUIZINGA, 1985, p. 96 – 100).

O século XV em França e nos Países Baixos é ainda medieval pelo sentimento. O diapasão de vida não mudara. O pensamento escolástico, cheio de simbolismo e formalismo, a concepção intrinsecamente dualista da vida e do mundo dominavam ainda. Os dois pólos do espírito continuavam a ser a cavalaria e a hierarquia. Um profundo pessimismo derramava sobre a vida uma melancolia geral. Os princípios góticos prevaleciam na arte. Mas todos estes modos e formas estavam no declínio. Uma elevada e forte cultura decaí, mas ao mesmo tempo, e na mesma esfera, estão nascendo coisas novas. É uma viragem da maré, um ritmo de vida que vai mudar. (HUIZINGA, 1985, p. 248)

A literatura que surge pela primeira vez no Ocidente medieval em seu aspecto propriamente reacionário, se opõe a esta busca de novos índices, mas sabendo que sua causa é perdida – ela busca espelhar, como o Heavy Metal fará, segundo aqui se entende, o desejo de reatualização de índices (que são, segundo também se entende, profundamente semelhantes). Norbert Elias, tenta explicar esta questão a partir da operação dúplice do processo civilizador, de sociogênese e de antropogênese. Ele afirmou que, após a contenção social da violência enquanto recurso comum para a consecução de fins com a concentração do poder nas mãos do monarca absolutista, surge, na arte, algo que busca compensar a ausência dessa libertação (no sentido mais desprovido de valor possível, ou seja, de ausência de constrição). Se antes,

quando havia a libertação destas pulsões violentas, o aristocrata escrevia “poesia de amor”, agora, quando esta libertação lhe é vedada em razão da concentração do poder político (monopólio da violência), é que será produzida uma nova espécie de arte. Esta arte, em si, já contém um germen de caráter reacionário (porque são nobres que perderam seus privilégios que a farão; outras classes privadas do poder há séculos faziam arte com caráter revolucionário, como os burgueses e os camponeses, por exemplo).

Ela se caracteriza particularmente por ser uma arte de imposição da vontade individual, ainda que através da violência (Freud é da mesma opinião – FREUD, 2006a, p. 88). Elias afirma que, como o indivíduo estava, a partir do aumento da centralização do poder de exercer a violência nas mãos de uma autoridade central:

mais limitado pela dependência funcional das atividades de um número sempre maior de pessoas, tornou-se também mais restringido na conduta, nas possibilidades de satisfazer diretamente seus anseios e paixões. A vida torna-se menos perigosa, mas também menos emocional ou agradável, pelo menos no que diz respeito a satisfação direta do prazer. Para tudo o que faltava na vida diária um substituto foi criado nos sonhos, nos livros, na pintura. De modo que, evoluindo para se tornar cortesã, a nobreza leu novelas de cavalaria; os burgueses assistem em filmes à violência e à paixão erótica. (ELIAS, 1993, p. 203)

É na interpretação intencionalmente deformada de um período anterior gerada pelas novelas de cavalaria, focada só em seus aspectos de liberação de tensão e não nas estruturas que informavam de valores estas liberações de tensão, que se funda a genealogia nietzschiana (MACINTYRE, 2007, p. 129). A genealogia da moral nietzschiana é toda baseada em uma concepção de Idade de Ouro, ou seja, em uma fantasia histórica que se dá, ou ao menos se quer dar, uma ideia de historicidade.<sup>57</sup> É Freud quem apresenta um comentário importante sobre Idades de Ouro:

As eras há muito tempo passadas exercem uma grande e freqüentemente enigmática atração para a imaginação dos homens. Sempre que estão insatisfeitos com seu ambiente atual - e isso acontece quase sempre - se voltam para o passado e esperam ser agora capazes de demonstrar a verdade do imperecível sonho de uma Idade de Ouro. (FREUD, 2006b, p. 85)

Este conceito essencialmente escapista da realidade vai marcar o Heavy Metal e aproximá-lo de seu momento genético, que é justamente o do romance de cavalaria. Mas seu escapismo não deve obscurecer sua importância histórica, vez que neste escapismo há alguma verdade; afinal, as tensões que eram liberadas neste momento historicamente anterior sofriam com outras pressões sociais e, portanto, não constituíam tensões. Ao mesmo tempo, outras

---

<sup>57</sup> Como a própria ideia de Hesíodo sobre a Era de Ouro, relatada acima.

tensões existiam. Este retorno a um momento histórico onde a economia de liberação de tensões, ou seja, a sensibilidade, era outra, indica que há um juízo sendo feito: entre uma estrutura social ou outra, prefere-se esta ou aquela em razão de sua economia de liberação de tensões. Esta escolha pode ser feita de forma consciente ou inconsciente. A estrutura dos romances de cavalaria varia sobre a consciência e a inconsciência, bem como as músicas de Heavy Metal.

Esta consciência ou inconsciência determina-se a partir da análise dos vínculos estabelecidos dentro das obras entre as tensões liberadas e as novas tensões impostas sobre as personagens. É isso que mostra, por exemplo, que Nietzsche não reflete tanto quanto, por exemplo, o Manowar ou o *Amadis de Gaula* sobre a personagem do aristocrata; enquanto estes últimos, autor e obra, apresentam um sistema complexo que contém todos os elementos da realidade aristocrática, bons e ruins, o sistema nietzschiano, enquanto obra com pretensão de promover a reflexão, apresenta a vida do aristocrata como uma vida sem deveres, baseada exclusivamente na vontade.

É interessante ver o quanto estes romances de cavalaria retornavam a uma estrutura social anterior, explícita ou implicitamente, com seus percalços e suas liberdades e buscar, neste arranjo institucional, não um plano, mas uma sensibilidade outra, uma projeção de novos sentimentos sobre uma estrutura antiga. Porque o homem do século XIV, XV, não sentia como o homem do século VIII, IX; mas ele encontrava naquela estrutura social, quando refletia, não mera vazão para sentimentos que deveria conter na estrutura na qual vivia, mas verdadeira *estrutura* de economia sentimental tal qual lhe seria mais proveitosa.

A palavra *estrutura* é particularmente importante, vez que a economia sentimental nos dois momentos não poderia ser igual; os elementos da realidade eram outros e também o eram os homens. Mas a estrutura da conversão de sentimentos em ações dava vazão para sentimentos que, ainda que diferentes, desempenhavam a mesma função social. Assim, por exemplo, a franqueza da relação sexual entre homem e mulher da primeira Idade Média, que era assim em razão do afastamento entre os sexos (ELIAS, 1993, p. 77), poderia ser desejada não em razão deste mesmo afastamento, mas justamente por um desejo de superar os procedimentos próprios da aproximação entre os sexos predefinidas pelas regras do amor cortês; assim a reação a uma ação teria um caráter propriamente reacionário (no sentido de passadista) e não necessariamente revolucionário (no sentido de imaginar novas formas de relação).

Apesar do novo espírito, deseja-se este formato do passado, então não há que se imaginar que se esteja diante de um pensar revolucionário. Se fosse considerado

revolucionário qualquer pensamento fundado em uma nova sensibilidade, estar-se-ia impondo uma espécie de determinismo histórico. É justamente a possibilidade de imaginar um desenvolvimento diferente para os processos históricos que caracteriza o livre-arbítrio fundamental para que se extraia o significado de qualquer estudo de matriz histórica. Se este desenvolvimento preserva uma determinada instituição social (i.e. as regras de corte, a organização política etc), ele é parte da imaginação reacionária: a sensibilidade é outra, mas os meios de organizá-la politicamente se mantém – houve um desenvolvimento orgânico. Se os meios precisam mudar, o desenvolvimento não ocorreu, por algum motivo. No caso específico, como será visto, o desenvolvimento não ocorreu por causa do conflito de *ethe* – o *ethos* burguês contra o *ethos* aristocrático.

Carpeaux afirma a existência de “relações subterrâneas entre o Barroco e o gótico ‘flamboyant’” (CARPEAUX, 1961a, p. 526). O Barroco é o amadurecimento das potências decadentistas do *outono da Idade Média*. Com uma diferença. O ressurgimento de Sêneca, que marca de forma definitiva o poeta romano como o intérprete de civilizações em seu ocaso (CARPEAUX, 1959, p. 179 - 180). Carpeaux elenca (*ibid.*, p. 721) os índices e máquinas abstratas da literatura barroca:

A tensão entre vida, morte, tempo e eternidade;

A tensão entre o sensualismo do drama pastoril e a melancolia de uma vasta literatura funerária;

O gosto por experiências de êxtase e o gosto por experiências de ascese;

A disciplina aristocrática do cortesão e a preferência pela caricatura;

O naturalismo cruel e a retirada para o sonho;

A Espanha é o cenário por excelência tanto do Barroco (do teatro elisabetano- jacobino especificamente) quanto do gótico (*O Monge*, de Lewis, só para citar um exemplo – o conceito de honra, um dos motes de obras “pré-góticas”, como *Ferdinand Count Fathom*, de 1753, é tirado do teatro jacobino que, por sua vez, coleta estes índices do teatro espanhol – PUNTER, 1996a, p. 42) – e isso não é à toa. Os índices que foram rearticulados nestes dois estilos bem ingleses (apesar de também internacionais), já estão presentes na Espanha pelo menos desde o século XV, período no qual a ordem medieval começa a ser questionada. O *Amadis*, espanhol ou português, é uma das facetas da reação – a preocupação com a morte, seu conflito com a força do amor e o sobrenatural, sobretudo, isso são preocupações do período.

A obsessão do século XV pela imagem da morte, sua sensualidade brutal e sádica, o gosto de alegorias complicadas e metáforas herméticas – tudo isso volta. No século

XVII, existia na Europa um só país em que a tradição do “gótico flamboyant” ainda estava viva: a Espanha. O Greco, não compreendido na Itália, encontra-se como em casa na Espanha, que reconhece no pintor bizantino certas características de Roger van der Weyden e Luis Morales. É difícil explicar os motivos dessa sobrevivência. Não se admitem hipóteses precipitadas, como: a Renascença espanhola teria sido apenas um fenômeno de superfície; ou então: a Renascença espanhola teria sido esmagada tão completamente pela Contra-Reforma que apenas teria ficado viva a última tradição medieval. (CARPEAUX, 1960, p. 701)

Outros países alteraram seu *habitus* durante as guerras civis religiosas que se seguiram a Reforma. Não a Espanha. Nela os índices que eram empregados em seus produtos culturais eram alimentados por diversas fontes: a Coroa, a Igreja e o estoicismo poético-existencial das suas elites sendo apenas os maiores montadores de máquinas abstratas do reino. Estas fontes alimentavam índices e máquinas abstratas como o “heroísmo exaltado em face do destino”, o estoicismo poético-existencial, o misticismo etc (*ibid.*, p. 701). O teatro espanhol será a maior máquina de expressão cultural do Barroco e o teatro inglês do período será por ele profundamente influenciado, incluindo William Shakespeare (*ibid.*, p. 702).

A tirania é um dos grandes índices deste teatro. Benjamin cita duas passagens que expressam bem no que se converte o interesse pelas possibilidades dadas pelo poder absoluto:

Quem nos ofender que seja enforcado, queimado, desmembrado na roda, que se esvaia em sangue e se afogue no estígio. (Deita tudo por terra e sai enfurecido). [...] Que floresça a justiça, que reine a crueldade, que triunfem a morte violenta e a tirania, para que Venceslau possa subir vitorioso ao trono, passando por cima de cadáveres ensanguentados como se subisse degraus. (BENJAMIN, 2016, p. 64)

Este interesse tem um caráter, então, marcadamente estético, dando continuidade à *estética do desequilíbrio*. Se a face do tirano é uma das faces do monarca na tragédia barroca, sua outra face é a face do mártir. “O tirano e o mártir são no Barroco as faces de Jano do monarca”. Herodes é a figura “exemplar da concepção do tirano”, sendo o detentor do *Arcana Imperii*, o segredo do poder. O fato da sua figura atrair tanto a atenção de autores importantes do período mostra o quanto que ela era associada àquele poder novo, derivado de um processo de concentração de atribuições e potências, que era a monarquia absoluta – e o medo que havia de que este monarca, movido por um *pathos*, levasse a si mesmo à destruição, carregando também toda a sua corte para o abismo (*ibid.*, p. 65 – 66).

Apesar disso, seu caráter acaba sendo misturado ao do mártir pelo próprio Calderón em sua obra *El mayor monstruo, los celos*, na qual Herodes é tomado como um marido enganado e não mais como o inimigo do Cristianismo (CARPEAUX, 1960, p. 789); Gryphius

imagina *epopeias* de Herodes (BENJAMIN, 2016, p. 66). O rei é, então, tratado como um herói incompreendido, “um exemplo acabado de todas as virtudes”, que carrega o fardo da soberania – tirano e mártir e, acima de tudo, e sempre, um estoico “posto à prova a pretexto de um conflito dinástico ou de uma disputa religiosa cujo desfecho lhe traz a tortura e a morte.” (*ibid.*, p. 70) Não se sabia o que fazer do monarca.

A Honra, tanto maior no rei (a ponto dela ser considerada, então, a primeira lei natural, paralela ao primeiro mandamento do decálogo, a primeira lei divina – *ibid.*, p. 92), é a verdadeira *força* por trás desta nova formação social e, conseqüentemente, cultural, como que em uma espécie de retrocesso – cronológico, não necessariamente qualitativo (apesar de, dado o fracasso do Barroco de sustentar a antiga ordem europeia e de reinjetar nela vigor, se poder questionar se este retrocesso não poderia ser chamado mesmo de degeneração) – em relação à “esperança salvífica do herói da fé cristã”, substituído por algo mais próximo do antigo esquema de *lof/om/kléos* (fama e glória) da antiguidade pré-cristã (*ibid.*, p. 86 – 87).

O espírito – é esta a tese do século – mostra-se no poder ; o espírito é a capacidade de exercer a ditadura. E esta capacidade exige ao mesmo tempo uma rigorosa disciplina interior e uma ação exterior sem escrúpulos. À sua prática corresponde um desencantamento com o curso do mundo, cuja frieza só é comparável em intensidade com a febre ardente da vontade de poder. Este ideal de conduta mundana, perfeito no seu calculismo, desperta na criatura despida de todas as emoções ingênuas o sentimento do luto (*Trauer*). (*ibid.*, p. 98 – 99)

É também a incerteza da moralidade dentro da matéria histórica que permite a elaboração da figura titânica do tirano/mártir movida por sua honra, que depois é projetada sobre todo o resto da produção barroca, e que, na verdade, forma o herói romântico – já se está diante de Fausto. Nas peças de Calderón,

[...] o destino desenvolve-se como o espírito elementar da história, e é lógico que só o rei, o grande restaurador da ordem perturbada da Criação, possa aplacá-lo. Os polos do mundo calderoniano são os do destino astral e da majestade soberana. (*ibid.*, p. 134)

Se a tragédia barroca repete em muitas coisas a tragédia clássica, perde-se a naturalidade com o Além, com o sobrenatural. O Além, a morada dos espectros, já não era concebido como algo que não dependia da ruptura para com uma realidade física para ser percebido. Se sem dúvida, a maior parte dos contatos com o Além envolveu, em todos os momentos anteriores da história que se vem percorrendo, alguma espécie de preparação, o Além era objetivamente delimitado. Praticava-se o ritual ou a demanda surgia, acessava-se o Além, cumpria-se a missão e se estava livre. O Além, os deuses, o reino metafísico, *aevum*, *aeternitas* e seus habitantes, estavam todos integrados no *tempus* e na realidade física, de uma

forma geral.

Agora, no entanto, adquire uma forte circunstância de subjetividade, talvez em razão da perda desta compreensão do caráter essencialmente mítico do sobrenatural, uma subjetividade que não é maculada pela descrença – é a transição do papel do Oráculo para o sonho premonitório ou para o espectro que alerta. Ambos estão certos, mas um é objetivo, institucionalizado: o Oráculo está ali; sonhos e espectros são subjetivos, o sujeito recebe o sonho, o sujeito recebe a visita do espectro. Esta subjetivação é sempre ressaltada pela unicidade do recipiente – não é qualquer um que recebe o sonho ou é visitado pelo espectro, mas o monarca, seu herdeiro ou qualquer herói que ocupe posição semelhante na hierarquia social. Só aquele com o *espírito* aristocrático é digno de usufruir de tal conhecimento do Além. Os deuses voltam para as trevas.

A ligação dos acontecimentos dramáticos à noite, e especialmente à meia-noite, tem uma boa razão de ser. Existe uma crença generalizada de que a esta hora o tempo para, como o fiel de uma balança. Ora, como o destino, a verdadeira ordem do eterno retorno, só de forma imprópria, parasitariamente, pode ser visto como temporal, as suas manifestações procuram o espaço - tempo. Situam-se à meia-noite como que na escotilha do tempo, em cuja moldura aparece e volta a aparecer sempre a mesma imagem espectral. (BENJAMIN, 2016, p. 139)

A meia-noite seria a

[...] hora tétrica da noite  
em que se abrem os túmulos e o inferno  
lança no mundo a peste. (SHAKESPEARE, 2008c, p. 579)

Shakespeare fala no *witching time of night, the witching hour*, que o folclore atual transporta para as três horas da manhã (como registrado por uma série de filmes e casos que os inspiraram – WARREN; WARREN; WICKS, 2016, p. 69). A morte, que continha os espíritos gregos na tragédia, não é mais tão significativa e, se pode servir para a resolução de um problema, também pode servir para dar início a um. A morte pode servir como início e provocadora da tragédia, como a Providência divina; não se desce mais “um deus da maquinaria”, mas se faz “subir um espírito da cova” (BENJAMIN, 2016, p. 138 – 140). Este é o próprio corte do gótico, que, em uma sociedade crente ainda, mas com a crença rapidamente se degenerando, ainda soa, no entanto, como um processo, mais do que com um filme de terror – resquício da ideia do julgamento do mundo perante Deus do medievo (*ibid.*, p. 142).

O titanismo das personagens barrocas tem como sentimento magno a melancolia – “o

príncipe é o paradigma do melancólico” (BENJAMIN, 2016, p. 147). Seu estoicismo poético-existencial é “a desolação com que a prática estoica confronta o homem.” Isso porque o príncipe barroco não é mais só um guerreiro medieval – ele também medita, ele é um erudito e, por isso, triste, porque sabe que toda a ação acabará em derrota final (*ibid.*, p. 145 – 146). É claro que esta é a visão dos poetas. A maior parte dos príncipes continuava a se engajar em ações violentas.

Mas a melancolia não é só a tristeza. A ela se ligam a genialidade, a loucura e a capacidade profética (*ibid.*, p. 153). É Cronos que melhor representa o que a melancolia é.

Por um lado, ele é o grande senhor da Idade de Ouro..., por outro, o deus triste, destronado e humilhado...; por um lado, cria (e devora) inúmeros filhos, por outro está condenado a ser eternamente infértil ; por um lado, é um monstro que tem de ser vencido pela astúcia mais simplória, por outro é o velho deus da sabedoria, venerado como a inteligência suprema, como *προμήθευς* [prudente, vidente] e *προμάντιος* [adivinho, voz do oráculo]... (*ibid.*, p. 156)

O Lúcifer miltoniano concilia bem todos os índices e máquinas abstratas desta jornada: é tragicamente melancólico, estoico em sua resistência contra Deus, é o melhor anjo (ou seja, um gênio, mas também um louco, por se insurgir contra a ordem universal – o que também o transforma em uma espécie de tirano). Mas, para além delas, ele assume uma que o torna a maior inspiração das personagens do romantismo, a próxima geração da estética do desequilíbrio: ele é um rebelde. E isso apesar de seu criador ser um burguês puritano.

John Milton (1608 – 1704) é um ponto fora da curva no tocante à relação entre suas opiniões e sua apreensão pelo Heavy Metal. Sua poesia é, apesar de sua origem, muito apreciada e muito utilizada no estilo. No entanto, sua apreensão é de segunda mão: o *Paradise Lost* dos *metalheads* é o *Paradise Lost* dos românticos e de Schiller, especialmente. Em 1825, porém, foi descoberto um manuscrito de Milton, o *De Doctrina Christiana*, no qual ele se afasta bastante de seu puritanismo, chegando mesmo a negar a divindade de Cristo e a afirmar a liberdade absoluta do homem – o que confirma a opinião daqueles, dentre os quais William Blake, que afirmavam que o herói de *Paradise Lost* é Lúcifer (CARPEAUX, 1960, p. 980).

É no Barroco que surge também o “interesse pelo folclore, por tradições, contos e canções populares”. É no século XVII que Franciscus Junius redescobre a literatura anglo-saxônica e Brynjulf Sveinsson, a *Edda*. Em Nápoles, Giambattista Basile (1575 – 1632), começou a coletar os contos de fadas e trasladá-los, pela primeira vez, para a literatura das elites.

eram versões mediterrâneas dos contos de fadas que são propriedade comum dos povos indo-germânicos e que todo o mundo conhecerá nos *Contes de ma mère l'Oye*, de Charles Perrault, e nos *Contos de fadas para as crianças*, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Mas, quando Basile reuniu, no *Cunto de li cunti* – outra vez em dialeto napolitano – esses contos populares, as suas reminiscências literárias das epopéias e do *Amadis* intervieram; e interveio muito mais a sua própria imaginação vivíssima, produzindo as narrações mais fabulosas que existem no mundo; e, apesar do dialeto napolitano, também interveio o gosto marinista, em forma de linguagem pomposa e complicada, que a todo o momento se converte em burlesca. Em suma: o *Cunto de li cunti* é uma das obras literárias mais curiosas do Barroco; e mereceu a honra de sugerir o interesse pela poesia popular ao napolitano Giambattista Vico. (CARPEAUX, 1960, p. 848 – 849)

A vivacidade do mito medieval já não existe mais, mas já se iniciou o período de redescoberta.

### 3. O ROMANTISMO COMO AGENCIAMENTO MÍTICO DA REALIDADE ENTRE A TRADIÇÃO E A TRANSGRESSÃO

O argumento que será desenvolvido aqui não é muito diferente daquele que vinha sendo desenvolvido antes: se a literatura pretende corresponder a uma representação da realidade na qual ela é parida, ela deve trabalhar com índices e máquinas abstratas que estão presentes naquela realidade. Assim, a literatura da Revolução, por exemplo, invoca diversos valores de solidariedade, respeito a todos os homens, igualdade, liberdade etc. Obras como *Clarissa e Pamela*, de Samuel Richardson, e *Júlia*, de Rousseau, entre diversas outras, contribuíram para divulgar ideias que já estavam percorrendo alguns círculos sociais e as potências que elas representavam já reivindicavam canais há muito tempo (HUNT, 2009, p. 41 – 42). Tanto é assim que homens e mulheres, das mais diversas classes da sociedade, se debulhavam em lágrimas na leitura dos romances e escreviam cartas aos seus autores pedindo continuações ou mesmo simplesmente declarando seu amor absoluto pelo livro (*ibid.*, p. 48).

Estes romances sentimentais, no entanto, se caracterizam por sua sensibilidade inovadora.<sup>58</sup> Ainda que a expressão do sentimento por trás destes romances fosse desejada, ela não era, até então, imaginada. As forças, no entanto, das quais se está falando no presente trabalho já estão presentes na sociedade europeia há milênios – são as lendas e os mitos que se encontram entre os gregos e os romanos, bem como entre os citas, os trácios e todos os povos germânicos. Lobisomens e vampiros só são manifestações mais aberrantes de todo um mundo

---

<sup>58</sup> Eles servem como um espelho para o homem civilizado, enquanto os romances mais violentos servem para dar vazão às pulsões, como referido acima.

mítico que permanece mais ou menos vivo – e vibrante (afinal os relatos de bruxaria e, conseqüentemente, de fadas e outros seres místicos, como a feita, ou ao menos imaginada, na Idade Média, continuam a existir na Sicília até o século XIX – GINZBURG, 2012, p. 138). É no romance gótico que eles encontram novas formas de expressão. Não serão estudadas as variações míticas, vez que elas passam sem modificação, quase, para o Heavy Metal: os índices e as máquinas abstratas do gótico se repetem *ipsis litteris* nos subgêneros estudados. A sua estrutura – inovadora e tradicional, ou melhor tradicional e transgressora, e mantida neste espectro cultural onde os subgêneros são cultivados, até hoje – será estudada.

### 3.1 Uma comparação entre a formação do *ethos* alemão e inglês relacionada ao romantismo de cada um destes países

Mas antes é necessário comparar os dois países nos quais a tradição gótica se instalou mais plenamente. Estes países, não por acaso, são os mesmos nos quais a tradição romântica, depois, adquiriu dois caminhos diferentes, mas igualmente influentes. A comparação entre Inglaterra e Alemanha também não é inovadora, já tendo sido feita antes (ELIAS, 1997), e dela serão recuperados alguns pontos.

Virtualmente, os índices e máquinas abstratas do que veio a ser agenciado no que se conhece como romantismo já estão presentes na Idade Média, e mesmo antes. O agenciamento no qual a Igreja e o Estado interagem e que leva à formação de uma ordem centralizada racional (burocratização/racionalização do serviço [proto]estatal, filosofia escolástica, centralização do poder político etc) se estabelece com níveis variáveis de sucesso nas regiões nas quais hoje se situam Itália e França, mas fracassa, também de forma variada, na miríade de organizações políticas que haviam no lugar hoje ocupado pela Alemanha<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Bloch sugere que se nomeie a peculiaridade alemã: “[...] ‘arcaísmo’: esta palavra será imposta por qualquer estudo da sociedade medieval alemã, comparada, data por data, com a sociedade francesa. Ora esta observação, verdadeira, como vimos, relativamente à vassalagem e ao feudo, ao regime senhorial, à epopeia - tão verdadeiramente arcaica pelos seus temas lendários e pela atmosfera pagã do seu maravilhoso - não menos exacta no domínio da economia (o ‘renascimento urbano’, na Alemanha, tardou um ou dois séculos em relação à Itália, França e Flandres) conserva todo o seu valor quando se passa a considerar a evolução do Estado. Não há experiência mais decisiva do que esta concordância, mais uma vez reencontrada, entre a estrutura social e a estrutura política. Na Alemanha, muito menos profunda e uniformemente ‘feudalizada’ e ‘senhorializada’ do que a França, a monarquia permaneceu fiel ao tipo carolíngio durante muito mais tempo do que em França.

O rei governa com a ajuda de condes que só viram a sua hereditariedade confirmar-se lentamente e, mesmo quando esta se estabeleceu, continuaram a ser concebidos como titulares, mais duma função do que dum feudo.” (BLOCH, 1987, p. 467 – 468)

A divisão entre França e Alemanha enquanto povos é razoavelmente tardia, havendo, inicialmente uma distinção linguística entre os francos *românicos* (ou seja, cuja língua estava permeada de expressões latinas) e os francos *thiois*, de onde vem a palavra *Deutsch*, designadora da língua, do povo e do país, que se torna maior conforme a soberania sobre o Império é partida entre os herdeiros de Carlos Magno. O processo é lento, mas sabe-se que, as diferenças entre os dois povos já estavam delimitadas por volta do século XII (*ibid.*, p. 476 – 478). A política que amparou estas definições culturais já foi estudada em outro trabalho (KLAUSNER, 2017, p. 78).

(termo que será doravante utilizado para designar toda a região, mas que deve ser pensado como multiplicidade – é impossível, mesmo hoje, falar de uma Alemanha, a não ser como associação política – culturalmente as diferenças entre os Estados e regiões ainda são drásticas). Isso levou a uma instabilidade política e cultural, que, por sua vez, organizaram forças que acabaram, se não absolutamente suprimidas, neutralizadas, para o bem ou para o mal, na França e na Itália.

O Barroco alemão, aos quais Benjamin dedica seu estudo já apresenta muitos dos elementos que viriam a caracterizar a forma que o romantismo tomou naquele país, em especial nas regiões de intercessão cultural entre católicos e protestantes, quais sejam, o folclore popular como fonte (em especial as *lieds*) e o misticismo das zonas de contato com os povos eslavos, para além de todo acervo próprio do Barroco espanhol e inglês (CARPEAUX, 1960, p. 940). A Alemanha não teve Renascimento, em razão da Reforma, que, por sua vez, não conseguiu se expandir por toda a região, em razão de limitações logísticas; igualmente, nenhum Estado conseguiu fazê-lo, mesmo ao fim da Guerra dos Trinta Anos, o que serviu, sem dúvida, para garantir uma liberdade maior dos sujeitos do que a existente no resto da Europa, mas que manteve a “nação” profundamente dividida (HEER, 1966, p. 410).

Quando começa o processo de centralização do poder no Estados em volta, o Sacro Império Romano Germânico pela própria forma de construção jurídica de sua constituição, começa a perder seu impacto sobre a tomada de decisão política das associações políticas das quais ele era composto (KLAUSNER, 2017, p. 98). A Reforma inicia um conflito interno ao Império, que já enfrentava a fragmentação da sua supremacia sobre as fronteiras que partilhava contra os Reinos que então estavam se afirmando independentes.

Depois dos choques internos entre os príncipes regionais protestantes reinantes e a casa imperial católica, e as desgastantes guerras religiosas do século XVI, a Alemanha seiscentista tornou-se importante arena de guerra onde os líderes e os exércitos de outros países católicos e protestantes travavam suas batalhas pela supremacia. E os exércitos de magnatas regionais também se guerreavam uns aos outros em território alemão. Todos eles precisavam de alojamentos e alimentos provenientes dos campos. A insegurança cresceu. Bandos vagavam pela terra, pilhando, queimando e matando. Uma elevada proporção do povo alemão empobreceu. Especialistas calculam que durante a Guerra dos Trinta Anos a Alemanha perdeu um terço de sua população.

No contexto do desenvolvimento alemão, esses trinta anos de guerra representam uma catástrofe. Deixaram marcas permanentes no habitus alemão. Na memória dos franceses, ingleses e holandeses, o século XVII é descrito como um dos mais brilhantes em relação ao desenvolvimento destes povos, um período de grande criatividade cultural e de crescente pacificação e civilização. Para a Alemanha, entretanto, esse século foi um período de empobrecimento, inclusive de empobrecimento cultural, e de crescente brutalidade entre as pessoas. (ELIAS, 1998, p. 19)

A experiência violenta da Guerra dos Trinta Anos influenciou profundamente o estilo barroco na Alemanha. Estes índices se mantiveram durante o romantismo, em razão da instabilidade que continuou impactando o país. No século XVIII houve alguma estabilidade, mas o século XIX foi um dos mais instáveis da história europeia como um todo, afetando particularmente a Alemanha, que foi invadida pelas tropas napoleônicas e depois unificada pela Prússia, em um processo que levantou profundas questões sobre a identidade do país. Estas formas de expressão barroca, que já preservavam muito das fórmulas senequianas utilizadas pelo teatro jacobeu (CARPEAUX, 1960, p. 940 – 943), receberam um forte influxo de índices e máquinas abstratas com imagens violentas de morte, destruição, terror e horror que continuavam a serem conclamados a formar novos e peculiares agenciamentos, que serão objeto de tratamento mais à frente.

Além do misticismo, do folclore popular, das influências dos teatros espanhol e inglês e da guerra, o próprio protestantismo e o gótico *flamboyant* forneceram índices e máquinas abstratas para o Barroco alemão em sua especificidade. Mas não só eles. O misticismo de Jacob Böhme (1575 – 1624) impactou profundamente o teatro barroco alemão. Seu impacto mais significativo, no entanto, não foi nem em um, nem em outro, mas justamente no romantismo. Discípulo da seita de Valentin Weigel (1533 – 1588), Böhme defendia a ideia de Deus como *Urgrund*, Aquele no qual tudo É.

A dialética religiosa de Boehme exerceu profunda influência sobre os românticos: Schelling, Novalis, Tieck, Adam Mueller, na Alemanha; Coleridge e Shelley, na Inglaterra. Na Alemanha, Boehme foi uma descoberta dos românticos; na Inglaterra existia uma tradição boehmiana, muito mais antiga. Blake era boehmiano, e antes dele o sectário William Law; e no século XVII estavam os escritos de Boehme bastante divulgados entre os ingleses. Newton foi grande admirador de Boehme, conheceu-lhe a mística em Cambridge, onde Cudworth e Henry More, os chamados “Cambridge Platonists”, cultivaram um platonismo místico. Milton não menciona o nome de Boehme; mas a sua influência é evidente na *Doctrina Christiana*. Pensamentos ou antes sentimentos boehmianos encontram-se nos “metaphysical poets” Vaughan e Traherne. A filosofia de Boehme faz parte do ambiente espiritual em que a “metaphysical poetry” floresceu. (CARPEAUX, 1960, p. 947)

And did those feet in ancient time  
Walk upon Englands mountains green:  
And was the holy Lamb of God,  
On Englands pleasant pastures seen!  
[...]  
I will not cease from Mental Fight,  
Nor shall my sword sleep in my hand:  
Till we have built Jerusalem,  
In Englands green & pleasant Land.

(*Jerusalem*, William Blake, 1810)

Um número significativo destes mesmos índices existentes na Alemanha poderiam ser encontrados na Inglaterra do começo da revolução industrial, melancólica com a vitória do puritanismo, que Blake evoca em seu *Jerusalem*.<sup>60</sup> E não à toa. A Prússia do século XVIII era parecida com a Inglaterra do século XV no tanto de poder que seus nobres tinham (WEBER, 1999, p. 278): ou seja, havia a possibilidade de constituição de um *habitus* semelhante. A reserva de cargos militares e administrativos pela classe *Junker*, ou seja, a classe dos grandes proprietários das terras a leste do Elba, que marca a história do Segundo Reich, é inicialmente formulada como uma resposta da monarquia prussiana à incapacidade dela de governar estes territórios autonomamente. Esta resposta é passível de ser comparada ao processo de incorporação da *gentry*, a baixa nobreza rural, ao governo da Inglaterra, que orbitou em torno da função de juiz de paz e que teve resultados bem diversos.

A *squirearchy*, pelo *habitus* de seus componentes, formados no campo, pela relativa segurança que a insularidade oferecia, pela quantidade menor de terras nas mãos de cada membro da *gentry* e pela oposição aos excessos da ascese puritana e às tentativas de centralização do governo, nunca se tornou a classe de nobres plenamente integrados no governo que a classe *Junker* se tornou. A classe *gentry* manteve um caráter medieval, descendente da ideia de cavalaria feudal, mas a ele somou a uma honra estamental própria, independente da fidelidade à coroa ou ao rei, que caracterizava o *ethos* cavaleiroso (*ibid.*, p. 287); a classe *Junker* é a base social do processo de militarização e hierarquização da sociedade alemã que levou ao *motto* da SS *Meine Ehre heißt Treue* (minha honra se chama lealdade, uma clara variação dos valores propriamente medievais, já estudados, da hierarquia, fidelidade e honra).

O que ocorreu na Alemanha, diferentemente do que ocorreu na Inglaterra, foi que, uma vez fracassadas as tentativas de unificação promovidas pelos movimentos burgueses, que culminaram de 1848, e conquistada a unificação pelo exército prussiano, extremamente elitizado, a burguesia, ao invés de manter seu *ethos* próprio, passa a emular o *ethos* aristocrático em seus aspectos mais belicistas. Enquanto, na Inglaterra, o contato entre os

---

<sup>60</sup> Poema o qual é musicado por Bruce Dickinson, cantor do Iron Maiden, em sua carreira solo, e transformado em música (disponível em: <https://open.spotify.com/track/6315qNtSYnTdxKgKJikkKe?si=VAx41Fz5R1OwWj2nxHUzRw>, acessado em 25.01.2019). Algumas bandas se utilizam só de parte do texto, dentre as quais o Primordial que, em sua música *Where Greater Men Have Fallen* cita a expressão, originária do poema, *dark satanic mills*, sem nunca abdicar da ideia de uma idade do ouro perdida, mas que pode ser recuperada, intenção principal do poema (disponível em [https://open.spotify.com/track/3cn79MOfraSsCHdeOYm65b?si=5I-VzyBBQz6deWyCp\\_YJNA](https://open.spotify.com/track/3cn79MOfraSsCHdeOYm65b?si=5I-VzyBBQz6deWyCp_YJNA), acessado em 25.01.2019). Blake escrevia especificamente sobre a Inglaterra da Revolução Industrial (os *dark satanic mills* são as novas ferramentas industriais de produção).

diferentes grupos, a *gentry*, os puritanos e os grandes magnatas do reino, em razão da incapacidade dos Stuarts de criar um regime absolutista baseado na força de um exército permanente (o que tendeu a aprofundar as separações entre os estamentos em todo o resto da Europa – ELIAS, 1998, p. 154), permitiu o amálgama dos diferentes códigos de comportamento e, conseqüentemente, um não rompimento do *habitus*, mas, pelo contrário, o aprofundamento do sentimento de *englishness* (apesar de não ter desaparecido a cisão entre estes grupos sociais todos), na Alemanha, a emulação gerou uma cisão.

[...] ao ser adotado, esse código aristocrático foi transformado. Em poucas palavras, tornou-se “aburguesado”. Nos círculos aristocráticos, os valores militares, consubstanciados em símbolos conceituais como coragem, obediência, honra e disciplina, responsabilidade e lealdade, faziam usualmente parte de uma longa tradição familiar. [...] os círculos de classe média só adotaram o código aristocrático numa certa versão. Assim, sua função por uma mudança específica da classe perdeu o caráter de um padrão de comportamento vinculado à tradição e, concomitantemente, pouco refletido, e passou a exprimir-se numa doutrina explicitamente formulada e fortalecida pela reflexão. O que era para a aristocracia uma tradição mais ou menos incontestada — uma alta avaliação predominantemente ingênua de valores guerreiros, um entendimento socialmente herdado do significado de potenciais de poder no jogo interestatal de forças — era agora cultivado de um modo muito mais consciente pelos setores superiores da burguesia como algo recém-adquirido. Raras vezes se dissera e escrevera antes, tanto quanto agora, em louvor do poder, até mesmo de um tipo violento de poder.

Uma vez que os anseios de unificação tinham sido realizados através de guerras vitoriosas sob a liderança militar da aristocracia, foi aduzida a conclusão de que guerra e violência também eram bons e esplêndidos instrumentos políticos. Não todas, mas certamente seções muito importantes da burguesia alemã converteram essa linha de pensamento no núcleo de sua ideologia. Enquanto que, para muitos nobres, a guerra e as intrigas diplomáticas eram um ofício costumeiro, uma especialidade em que eles eram peritos, entre aqueles setores da pacífica burguesia que haviam assimilado o código guerreiro podia ser observada uma romantização do poder, uma literatura em que o poder ganho pela força apresentava-se sob formas embelezadas, como um valor altamente apreciado. Nietzsche, que participara por algum tempo na guerra de 1871, entre a Alemanha e a França, como enfermeiro voluntário, deu forma filosófica a essa ideologia da burguesia guilhermina, quase certamente sem ter consciência disso, em seu livro *Vontade de potência*. (*ibid.*, p. 167)

Elias toma o culto da violência como central para a compreensão da história alemã, uma violência de caráter marcadamente aniquilatório. O *habitus* alemão pós- unificação cultuava a violência. Mas mesmo antes da unificação as condições de um romantismo reacionário de caráter particularmente perigoso estavam surgindo. A pobreza na Alemanha, que não podia se comparar em poder econômico com reinos centralizados como a França, a Espanha e a Inglaterra, justo em razão de sua fragmentação política, foi um fator que empurrou o movimento romântico alemão para o conservadorismo e o reacionarismo, unindo as classes desprestigiadas pelos avanços industriais (que existiam, mas que eram

exclusivamente aproveitados pelas classes que já tinham adequado as suas práticas às da burguesia internacional) e pelas novas doutrinas políticas (favoráveis justamente a esta burguesia internacionalizada) em torno do trono e do altar (variando bastante a ideia de trono e de altar – LÖWY; SAYRE, 2001, p. 51).

O teólogo pietista Hamann (1730 – 1788), bem como seu discípulo, Herder,<sup>61</sup> foram os primeiros a desenvolver uma filosofia romântica, que celebrava o orgânico, o primitivo e a intuição. Estas mesmas tendências se encontram nos jovens Schiller e Goethe, quando ainda eram parte do movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*). Assim é possível traçar uma linha direta, que sai do pietismo, passando de Hamann por Möser, Herder, Jacobi e Jung-Stilling, pelo *Sturm und Drang*, até chegar ao romantismo de Jena. Bengel e Oetinger, inspirados por Mestre Eckhart e Jacob Böhme, são dois místicos pietistas que podem ser citados por sua influência direta na construção da *Naturphilosophie*, de Schelling em diante. Além do pietismo, algumas seitas de “iluminados” foram muito influentes no desenvolvimento deste romantismo original e, em especial, os Rosacruz e os Maçons que seguiam o Rito Escocês, que abandonara o culto à razão, caracterizador da maçonaria até então, em prol de um culto místico (*ibid.*, p. 54 – 55; o livro de Ernst Benz citado na bibliografia se dedica especificamente ao estudo deste tema).

Em um mundo que se fragmentava ideologicamente, a estrutura da ordem antiga demonstrando cada vez mais sua inadequação em relação às reais forças políticas (a pseudomorfose<sup>62</sup> burguesa se expandia cada vez mais), o romantismo surge para tentar propor

---

<sup>61</sup> A primazia nos estudos folclóricos passou de uma nação para outra. A Inglaterra havia a ignição neles, com os *scholars* dos séculos XVI e XVII John Leland, William Camden e John Aubrey. Muito voltada para a coleta de dados acerca do passado celta nas ilhas britânicas, com investigações acerca dos costumes funerários dos povos que habitavam as ilhas, bem como do Stonehenge e outros sítios arqueológicos com fins religiosos, eles foram sucedidos pelos coletores de baladas do século XVIII, Thomas Percy e Francis Child. E depois vem Herder, que afirmava que as tradições orais enraizadas na linguagem do “povo iletrado” eram o “repositório da identidade nacional” (CHANCE (Ed.), 2003, p. 28). Carpeaux afirma que Herder é o *fundador da história literária autônoma* (CARPEAUX, 1959, p. 21). Seu método é histórico e, portanto, romântico; ele analisa os autores, Shakespeare especialmente, a partir da história de suas obras e de suas ideias; ele cria a ideia de literatura nacional, se aproximando mesmo das noções já tratadas de Wittgenstein (forma-de-vida), Sapir e Whorf (relatividade linguística), cujo antecessor mais claro é Humboldt, “o pai da linguística moderna” (PÜTZ, VERSPOOR, 2000), mas que também passam pelo próprio Herder – e ele acaba sendo, por isso tudo, considerado também “o avô, embora involuntário, do pan-eslavismo e do racismo alemão” (CARPEAUX, 1959, p. 21 - 22).

Herder inicia a verdadeira era dos coletores das tradições populares (que, já se viu, eram bastante influenciados pelo romantismo e não temiam por vezes editar as narrativas): os irmãos Grimm na Alemanha, Moe e Asbjørnsen na Noruega, Lönnrot na Finlândia, John Francis Campbell de Islay na Escócia, Sir John Rhys em Gales, Thomas Crocker e Jeremiah Curtin na Irlanda, bem como Thomas Keightley (CHANCE (Ed.), 2003, p. 28). A referência aqui a nações que, ainda que não unificadas em países à época, eventualmente conseguiram formar uma associação política não é em vão: estes autores foram, muitas vezes, os primeiros a expressar uma possível unidade cultural entre estes grupos populacionais.

<sup>62</sup> “Pelo termo ‘pseudomorfose histórica’, proponho designar aqueles casos em que uma Cultura alienígena mais antiga pesa tão maciçamente sobre a terra que uma Cultura jovem, nascida nesta terra, não consegue respirar e falha não apenas em alcançar formas de expressão puras e específicas, mas até desenvolver plenamente sua própria autoconsciência. Tudo o que brota das profundezas da alma jovem flui para os moldes antigos [...]” (SPENGLER, 1927, p. 15201 – 15205).

algo que superasse a fragmentação das instituições vinculadas a esta ordem. Surge na Inglaterra e na Alemanha, em ambos porque não havia acontecido esta pseudomorfose burguesa que ocorrera na França. Em ambos os países, os homens que estão por trás desta busca não são parte da burguesia industrial; fazem parte de uma *intelligentsia* cuja forma-de-vida é, na verdade, hostil a dessa burguesia – sua atividade é governada por mensurações qualitativas, não quantitativas. Seu público é mais amplo, mas é composto também por aqueles para quem o avanço da burguesia industrial não trará, a princípio, nada de bom (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 85).

### **3.2 O romance gótico como articulação do mito em uma realidade político-metaficamente fragmentada**

O romance gótico surge em meados do século XVIII e, em sua primeira obra de referência, *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, já recebe esta denominação, referente ao gótico enquanto aquilo que é oposto ao clássico – e, ainda mais especificamente, medieval, como o cenário no qual se passava o romance do autor. O gótico, então, é um estilo “primitivo” (CARPEAUX, 1959, p. 40) em uma época ainda essencialmente marcada pelo Iluminismo. Em 1762, o Bispo Hurd publicou suas *Letters on Chivalry and Romance*, nas quais afirma que os “maiores gênios de nosso próprio país e de outros países, como Ariosto e Tasso na Itália e Spenser e Milton na Inglaterra foram seduzidos pelas barbaridades ancestrais [...] será que não há algo lá que seja próprio do gênio e adequado à poesia?” (*ibid.*, p. 6; Wordsworth também cita Milton como influência, além de Shakespeare, em seu prefácio para suas *Lyrical Ballads*, escrito em 1800, em pleno momento de glória do Iluminismo)<sup>63</sup> Como se pode ver, ele estava se referindo ao período que acabou de se estudar, mostrando a clara continuidade entre as forças que acabavam por puxar estas pessoas para os mesmos índices e máquinas abstratas, que vinham se reagenciando há séculos, como dito.

As *Letters* eram bem representativas de um interesse antiquário do período. Este interesse permitiu a recuperação efetiva de algumas antiguidades literárias britânicas. Thomas Gray, James MacPherson (que forjou os poemas de Ossian, o bardo gaélico), Thomas Percy, que traduziu em 1770 o *Northern Antiquities* de P.H. Mallet, que tinha como fim introduzir às pessoas a história dos povos germânicos (a palavra *gótico* era muitas vezes utilizada para designar *germânico* ou *teutão*), todos foram autores que produziram bastante no

<sup>63</sup> Mas ele o faz querendo se afastar dos romances góticos, que eram muito bem sucedidos no país. A análise dele de Shakespeare e Milton parece, no entanto, não atentar para as proximidades entre o estilo explícito de muitas de suas passagens e o exato mesmo estilo nas novelas de terror alemãs. A influência do drama jacobino no gótico é indiscutível (PUNTER, 1996a, p. 9 e 14).

período, em torno do tema *the Gothic revival*.

As *ballads* também foram prestigiadas, com a coleção de Percy (o mesmo que foi responsável pela tradução do *Northern Antiquities*), *Reliques of Ancient English Poetry*, publicada em 1765, e que foi fundamental para reinstaurar esta forma poética ao seu lugar de direito na atenção do público. Sua influência em Blake, Coleridge, Keats e Shelley não é desconhecida (*ibid.*, p. 6; CARPEAUX, 1959, p. 284).<sup>64</sup> A poesia medieval também não ficou sem tratamento neste impulso, tendo Chaucer ganhado uma edição completa em 1775 – 1778. Finalmente, a recuperação da análise dos trabalhos de Spenser e dos elisabetanos, que só passaram a ser admirados, graças aos esforços de alguns críticos, a partir da década de oitenta do século XVIII.<sup>65</sup>

O terror gótico não faz parte do *Gothic revival* certamente, afinal era, então, literatura contemporânea, mas partilha índices e máquinas abstratas com ele. Quais são estes? Punter os enumera (PUNTER, 1996a, p. 1 – 2):

A exposição do tema com o objetivo estético de causar terror;

Personagens aristocráticos;

O cenário arcaico;

O uso do sobrenatural;

Personagens extremamente estereotipadas;

Utilização de técnicas literárias com o objetivo narrativo de gerar suspense; No romance Gótico, na maior parte das vezes, o vilão é coberto de segredos,

sempre inspirador de temor, de muitos meios para atingir seus objetivos secretos,

---

<sup>64</sup> Na Inglaterra e na Escócia as baladas podiam ser sobre personagens verdadeiras, sobre acontecimentos históricos, sobre personagens semi-lendárias, sobre espectros e fantasmas e existiam também baladas românticas, mas suas alterações durante os séculos posteriores, consequência de ser uma tradição viva, impede que sequer se fale de conteúdo original; elas são todo conteúdo original. As alterações, no entanto, segundo Carpeaux, facilitaram o êxito obtido pela compilação de Percy. *A Lied*, a canção popular alemã, também foi fundamental para a criação de uma ideia de espírito nacional e suas leis estilísticas e métricas exerceram uma influência significativa na arte poética naquele país. Valorizada pelos românticos, a primeira coleção do cancionero foi feita por Achim von Arnim e por Clemens Brentano, que alteraram significativamente as baladas (*ibid.*, p. 285).

A partir da folclorística surge a linguística. Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835) é, como dito, considerado por muitos o “pai” da linguística moderna, sendo também de importância central para os estudos folclóricos e mitológicos (CARPEAUX, 1961a, p. 1637). O contato com a língua basca, que considerou profundamente diferente das outras línguas faladas no continente europeu, provocou seus estudos sobre relatividade linguística. Foi o convívio com missionários europeus no Vaticano, enquanto enviado da corte prussiana, que expandiu seus estudos para as línguas dos povos nativo-americanos. Segundo ele, as diferenças linguísticas entre os povos não só denotavam uma percepção diferente da realidade por parte destes povos, mas também ajudava a dar forma a esta diferença. Como a língua influi decisivamente no processo de reflexão, ela não só é formada pelo pensamento, mas forma o próprio pensamento (DEUTSCHER, 2010, p. 134 – 136).

<sup>65</sup> É interessante notar como este momento de ascensão da burguesia e, conseqüentemente, de maior circulação de livros, também envolve um maior destaque dado às atividades humanas por trás do sucesso e do fracasso das obras. O *Gothic revival* foi um esforço consciente de recuperação de uma determinada coletânea de índices e máquinas abstratas, porque os leitores, e os editores também, em um mercado muito menos aquecido que o contemporâneo, acreditavam que eles pudessem satisfazê-los.

manipulador e, ao mesmo tempo, se sabendo portador de um destino inevitável (PUNTER, 1996a, p. 9). É quase um retrato do soberano barroco, desprovido de Reino, movido por um destino que não lhe é favorável, entre a genialidade e a loucura, comandando a vida de todos e cheio de segredos. De certa forma, não seria absolutamente errado seguir a cadeia de associações e afirmar que se está também diante de uma espécie de Aquiles, ainda mais se for considerada a paixão que o movimenta em direção a seu fim. São todos estes índices os índices da soberania.

A forma como esse vilão é retratado é uma polêmica histórica dentro dos estudos do gótico, que já opôs os maiores autores no campo, dentre os quais Sadleir e Summers, vez que também tem uma implicação política. Summers entende que o retrato favorável do vilão, quase como o retrato feito por Milton de Lúcifer, é apologético. Como a ampla maioria dos vilões góticos é aristocrata, o estilo, de forma subterfugiada, seria apologético da aristocracia. Sadleir, por sua vez, faz a leitura oposta (*ibid.*, p. 14 – 15). Não se crê que o gótico seja especificamente aristocrático, mas se crê que exista nele uma tensão exploratória.

Em ao menos uma espécie de novela gótica, a que envolve uma presença real do sobrenatural, pela própria temática (o Além, o Fora) o gótico trabalhará necessariamente com personagens aristocráticas ou que ao menos possam levar vidas diversas da vida burguesa. Seja por um resquício de tempos anteriores (a crença no aristocrata-iniciado, presente nas tragédias e epopéias da antiguidade, nas lendas do medievo, no teatro do Barroco), seja pela riqueza que o liberta de uma atividade laboral que o compulse a trabalhar a maior parte da sua vida (e, conseqüentemente, permite que ele busque outros interesses – nos romances góticos, interesses arcanos), seja pela antiguidade de sua linhagem (e, conseqüentemente, uma maior chance desta linhagem ter uma história cheia de crimes e maldições – que é um tema de *Otranto*, os crimes dos pais que pesam sobre os filhos – *ibid.*, p. 46), o aristocrata é quem consegue fazer a ponte entre este mundo e o outro.

Considerada a configuração do outro mundo como um Além cristão, ou seja, povoado por demônios e fantasmas, e, conseqüentemente, a capacidade do aristocrata de transitar por lá sendo vista como dotada de um impacto escatológico, ou, mesmo que não escatológico, ainda sim um contato com o *noumenos*, fechado para a maior parte das outras pessoas, que fragmentada a ordem tradicional, a aliança entre o trono e o altar, é narrativamente justificável que o vilão do gótico tenha um destaque maior do que o herói. Pois é aqui que o gótico é tão impactante: ele reinaugura o mito para um século de razão. E quando ele traz de volta o mito, ele necessariamente traz de volta seu personagem principal, o herói aristocrático, o inimigo maior da civilização burguesa.

Mesmo quando o vilão aparece pouco, como em *Drácula*, ele quebra a normalidade da vida burguesa, é ele quem cria a história. Se por certo pode haver um motivo psicológico por trás da percepção dos comentadores modernos de que os autores do gótico davam mais atenção para o desenvolvimento dos seus vilões, ou ainda, de que os leitores das novelas góticas davam este maior destaque, considera-lo é desnecessário (Punter o analisa em PUNTER, 1996a, p. 47). Tomando a narrativa em si e as personagens a partir de uma perspectiva inserta na história, ou seja, quase que um existencialismo ficcional, se é bem verdade que ninguém gostaria de estar na pele de Jonathan Harker (o “mocinho” de *Dracula*) – e isso pode servir para sustentar a tese de Sadleir, e talvez os leitores, quando do lançamento do livro, realmente fizessem essa leitura – é bem verdade também que ninguém sequer se interessaria pela vida de Jonathan Harker caso não existisse *Drácula*. Sem *Drácula*, Jonathan Harker sequer seria um paralegal – ele não existiria.

Então, imagina-se que, por trás de uma perspectiva de reencantamento do mundo ou de remitologização, que será estudada mais abstratamente na próxima subseção, de fato o gótico parece ser um estilo literário apologético da aristocracia. Mas, dada a proximidade do gótico em relação a outros estilos literários, é forçoso estender esta definição. Se a ideia de *reencantamento do mundo* é central para o gótico, ele muito se aproxima de outras narrativas míticas (Punter compara *Otranto* com um conto de fadas – *ibid.*, p. 44; Carter virá a retrabalhar os contos de fadas como contos góticos – CARTER, 1993) – a questão que surge com maior força, então, não é tanto a aristocracia de sangue, mas esta capacidade de entrar em contato com o Além que, em outras histórias, os camponeses também têm. Se essa for, efetivamente, a questão central para os autores quando da escrita e para os leitores quando da leitura, não se está falando, então, em apologia da aristocracia, mas, muito mais especificamente, em oposição à burguesia e, conseqüentemente, oposição à modernidade e ao capitalismo, que quebram com a possibilidade desses encontros com o Além, ao tirar o nobre de seu ócio encantado e o camponês de seu contato com a natureza encantada. Ou seja, uma oposição à burguesia que rompe com o mito.

### **3.3 O romance gótico e a inversão romântica**

A obra *Dracula* (1897), de Bram Stoker, é um excelente exemplo desta relação tensa com valores aristocráticos. A personagem principal é inspirada em uma personagem real, Vlad III, o Empalador (1429 – 1476), que governou a Valáquia, hoje uma região da Romênia, em diversos momentos durante o século XV. *Dracula* é um tirano/mártir barroco *avant la*

*lettre*, em toda a sua dubiedade. A citação que se fez da obra *Die glorreiche Marter Johannes von Nepomuck*, “[Q]ue floresça a justiça, que reine a crueldade, que triunfem a morte violenta e a tirania, para que Venceslau possa subir vitorioso ao trono, passando por cima de cadáveres ensanguentados como se subisse degraus” (BENJAMIN, 2016, p. 64) é quase a definição de sua política governamental para a Valáquia.

Seu apelido, *filho do Diabo*, não é necessariamente pejorativo, vez que é dado “a todas as pessoas que se distinguem ‘por sua coragem, suas ações cruéis ou suas habilidades’”, e expressa bem a situação dos Bálcãs no período. Na Alemanha ele era apresentado como um tirano que ultrapassava em crueldade Herodes, Nero e Diocleciano; na Rússia, como “um príncipe severo, mas justo, e culto, defensor dos valáquios contra os turcos” (LE GOFF, 2013a, p. 363). Alguns retratos ficcionais, que combinam a história real com o livro de Stoker, focaram nesta personalidade ambígua: culto e cruel, um tirano defensor da Igreja. Kostova chega a criar para ele uma bibliografia,<sup>66</sup> destinada a conciliar a impressão real, com o relato de Stoker acerca de Scholomance, a escola de bruxaria que Vlad teria frequentado enquanto em vida (KOSTOVA, 2009, p. 309 e 807; STOKER, 2010, p. 528). Muitas famílias reais europeias têm o sangue de Vlad III em suas veias (LE GOFF, 2013a, p. 364).

A personagem exemplar do vilão romântico-gótico (Punter o coloca na verdade como o ponto ótimo do herói gótico e vitoriano, cujo poder e sensualidade servem a Thanatos e que paga sua imortalidade com sua própria alma – PUNTER, 1996b, p. 22), Drácula, é atravessada pelos conflitos que surgem quando da Reforma: Drácula é um aristocrata do catolicismo antigo (ou ainda, um *cavalier*, com sua sensualidade, sua religião mística e sua honra aristocrática) em guerra contra um grupo de protestantes liberais ou, ainda, de deístas.<sup>67</sup> A inversão romântica é fruto do protestantismo, no tanto que os heróis da literatura

---

<sup>66</sup> A bibliografia é, na verdade, segundo o livro, de uma ordem a qual o Drácula real pertenceu, a Ordem do Dragão, que tinha como fim a defesa da Cristandade contra os turcos. Os livros, falsos, se relacionam a trama principal da obra de Kostova: Drácula, impossibilitado de ascender aos céus em razão dos seus crimes, busca, de toda forma, adquirir a vida eterna na Terra, e a dedicada ao aperfeiçoamento do mal (KOSTOVA, 2009, p. 308 – 309 e 825). A invenção de obras falsas é uma forma comum de criar uma impressão de realidade, sem romper com os aspectos fantásticos (Clarke, que será comentada mais à frente, também o faz com muita frequência – CLARKE, 2005); igualmente, a inserção de personagens reais para interagir com as personagens fantásticas também o é, e é um recurso igualmente compartilhado entre as duas autoras (Kostova põe Shakespeare para escrever uma peça sobre Drácula, chamada *O rei de Tashkani*, que conta da aparição espectral de um inimigo antigo que visita seu antigo nênese, um príncipe que reinava sobre uma determinada cidade, para se vingar forçando-o a beber o sangue de seus súditos – KOSTOVA, 2009, p. 391; Clarke faz Byron se inspirar em um de seus personagens, Jonathan Strange, para escrever *Manfred* – CLARKE, 2005, p. 583).

Drácula é um apaixonado por livros, no livro de Kostova, e aponta a importância da cultura para a arte do governo (KOSTOVA, 2009, p. 811). Ele também é muito interessado nos relatos acerca de sua vida, tendo mesmo o livro de Bram Stoker em sua biblioteca.

<sup>67</sup> Stoker conhecia a personagem histórica (EIGHTEEN-BISANG; MILLER, 2008, p. 285) e a relaciona a seu vampiro (STOKER, 2010, p. 528).

heroico-aristocrática se tornam, quando julgados pelos padrões da ética protestante, vilões. E este processo começa no Barroco, mas ainda com bastante duplicidade na interpretação do herói-no-limiar (e aqui se está tratando especificamente da figura do tirano).

Mas esta provocação deve ser aprofundada pela pergunta: de onde vem o gótico? O momento era o do Iluminismo e, nos maiores romances do período, não há qualquer menção ao sobrenatural. Mas o fato de o Iluminismo estar promovendo as grandes ideias motrizes da história de então não significa que ele estava vendendo livros. Os livros que mais vendiam eram justamente os que mostravam a fraqueza de um sistema que se pretendia absolutamente racional. A mera ideia, uma vez assumido que a razão sabe tudo, de que haja algo não sabido pela razão, traz medo (*ibid.*, p. 24). Todas as narrativas míticas, então, a partir do momento que elas lidam com algo que era intocado pela racionalidade da época, se convertem em narrativas do medo.

O gótico é precedido por um estilo literário de caráter bem mais trivial: o sentimentalismo, de trabalhos como *Pamela* e *Clarissa*, já mencionados. O que eles mostram é que o problema não é que a razão não seja capaz de conter o sobrenatural, mas de que ela sequer consegue conter a própria natureza do homem. Em uma sociedade muito civilizada, as explosões de sentimento proporcionadas pelos romances sentimentalistas eram um extravasamento das pulsões e, ao mesmo tempo, uma forma de educação sentimental através da experiência de uma troca de cartas – seu caráter de pedagogia sentimental já tendo sido ressaltado. O gótico soma ao aprofundamento da dinâmica psicológica que se fez necessário para que houvesse o sentimentalismo o interesse pela história (*ibid.*, p. 26 – 27), que surge, como já visto, no Barroco.

Esta busca do gótico pelo outro momento é, sem dúvida, uma espécie de evasão – esta realidade está ruim, busca-se outra – mas é, ao mesmo tempo, a criação de ferramentas para uma crítica. É abrir a possibilidade para imaginar um outro mundo, o que também será um traço do romantismo como um todo e que será melhor analisado em suas implicações na próxima subseção. Punter completa ainda, afirmando que, mais do que ter uma relação com a ficção histórica, é uma forma de fazer historiografia, “um caminho para entender um passado obscuro e interpretá-lo” (*ibid.*, p. 52).

Historicamente falando, outro estilo literário que muito influenciou no gênero gótico é a *graveyard poetry*, de Edward Young, Robert Blair, James Hervey, Thomas Warton e Thomas Gray, que teve seus principais poemas lançados entre 1742 e 1751, apesar de Thomas Parnell ter lançado seu *Night-Piece on Death* em 1722. O ponto principal destes poetas é que a morte ensina a vida, no tanto que ao refletir sobre ela, o homem está a refletir não tão

somente sobre seus limites, esta que poderia parecer ser provavelmente a lição mais significativa da morte, mas provavelmente lembrando que seu tempo no mundo é curto e o aprendizado para deste mundo melhor desfrutar é mais rápido se for feito através da entrega aos sentimentos intensos (*ibid.*, p. 32 – 33).

Mas, eventualmente, outra sensibilidade surge nesta poesia – um desejo pela morte como esquecimento. E, mais do que isso. No mesmo poeta, Edward Young, surge a ideia da *paideia do terror*, ou seja, a crença de que o terror desempenha uma função de preparação para o enfrentamento daquilo que está além, seja da vida, seja da compreensão humana: *a dreadful friend it is*, mas também *a flaming sword to guard the tree of life* (YOUNG, 1822, p. 154). Sua poesia tem um caráter fáustico, se aproximando sempre da temática miltoniana, e, ao mesmo tempo, reivindicando a figura de Prometeu como exemplo – e propositalmente assemelhando os dois: Prometeu e Lúcifer (PUNTER, 1996a, p. 36).

Há risco de se comparar o satã de Milton ao Prometeu grego, vez satã odeia a humanidade, e por isso cai, enquanto Prometeu se submete a um destino trágico por amar a humanidade. Assim, surge, com algum destaque, a questão da motivação para os românticos, que é o fundamento central da inversão romântica.

Blake, em seu *The Marriage of Heaven and Hell*, afirma que Milton é “*of the Devil’s party without knowing it*”, para indicar que ele opera já a inversão romântica da qual se fala acima. Praz afirma que, mesmo que se discorde, há ao menos a identificação do Satã miltoniano com algo em que seu autor confiava fortemente: energia heroica (PRAZ, 1951, p. 56). A questão, no entanto, que deve ser levantada é se a revolta elogiada de Satã é contra a autoridade, independente de sua natureza, ou contra um Deus que privilegia os homens aos anjos (que é o mote do poema). Aí é que mora a complicação interpretativa dessa personagem, vez que o próprio Milton não era um anarquista, mas era um apoiador de Cromwell: há uma ordem justa que deve ser buscada – e é melhor que não haja ordem enquanto houver injustiça.

A questão é que a rebeldia da personagem se parte em duas espécies diferentes: uma rebeldia contra toda e qualquer autoridade, mera insubmissão, e a que se dirige ao usurpador do poder da autoridade ilegítima, que deseja restituir uma ordem adequada (uma justiça própria, uma boa política etc). Apesar de ser possível o trânsito entre as duas espécies de rebeldia, só satã pode cumulá-las. satã combina ambas porque ele se insurge contra Deus motivado, mas seu motivo só pode ser falho, porque Deus é a própria ordem contra a qual ele se insurge.

Os românticos identificaram essa tensão, porque reconheceram no satã miltoniano esta

energia heroica, e, mesmo concordando com Blake, se viram tentados a *tomar o lado do perdedor* (palavras de Schiller, em seu *Selbstrecension der Räuber* – PRAZ, 1951, p. 57). Shelley, no entanto, aprofunda e diferencia a questão, com impacto para a própria leitura do Schiller, como será visto:

[...] O poema de Milton contém em si mesmo uma refutação filosófica desse sistema, do qual, por uma antítese estranha e natural, é considerada uma importante prova. Nada pode exceder a energia e a magnificência do caráter de Satanás, conforme expresso em “Paraíso Perdido”. É um erro supor que ele poderia ter sido destinado à personificação popular do mal... O Diabo de Milton como um ser moral é tão superior ao seu Deus, quanto aquele que persevera em algum propósito que ele concebeu ser excelente apesar das adversidades e torturas, é em relação àquele que na fria segurança do indubitável triunfo inflige a mais horrível vingança sobre seu inimigo, não para fazê-lo se arrepender da perseverança na inimizade, mas com o pretensioso desígnio de exasperá-lo para merecer novos tormentos.<sup>68</sup>

Para Shelley, não se trata tão somente de tomar o lado do perdedor, mas daquele perdedor perseverar *in some purpose which he has conceived to be excellent*. Se o objetivo fosse moralmente condenável, a questão seria diferente, vez que *[I]t is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil*. O satã miltoniano nunca foi o Satã da Bíblia, mera personificação do mal; ele é, ao contrário, *as a moral being is as far superior to his God*. Só assim ele poderia ser comparado a Prometeu; através da diferenciação se chega a mais plena compreensão da transgressão como meio para alcançar a Ordem, o que o satã miltoniano representa, diferente de sua inspiração bíblica ou de uma mera adulação da rebeldia. O satã miltoniano quer instituir um novo *nomos* que, apesar de se opor à autoridade de um Deus-Rei supremo – nisso em consonância com as ideias políticas do próprio Milton – e, ainda assim, profundamente aristocrático, com duas classes de criaturas – anjos e homens.

Um dos elementos que surge mais claramente no período clássico dos romances góticos (no qual surgem *Os Mistérios de Udolpho* [1794] e *O Italiano* [1797], de Ann Radcliffe e *O Monge* [1796], de Matthew Lewis) é a questão da transgressão (PUNTER, 1996a, p. 55): é daqui que vem um dos elementos mais significativos do Heavy Metal (apesar do precedente da rebeldia satânica miltoniana). Na verdade, em tudo o romance gótico, e o

---

<sup>68</sup> SHELLEY, Percy Bysshe. *A Defence of Poetry*. Disponível em <https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/01/A-Defense-of-Poetry.pdf>, acessado em 02.10.2018. Originalmente: “[...] Milton’s poem contains within itself a philosophical refutation of that system, of which, by a strange and natural antithesis, it has been a chief popular support. Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in “Paradise Lost.” It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil... Milton’s Devil as a moral being is as far superior to his God, as One who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to One who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy, not from any mistaken notion of inducing him to repent of a perseverance in enmity, but with the alleged design of exasperating him to deserve new tormentos.”

romantismo, que o segue como movimento, antecipam o Heavy Metal – todos os índices que estão presentes nele foram retirados do gótico ou do romantismo tomados enquanto movimentos. Mesmo as leituras feitas dos outros momentos históricos tratados são feitas pelas lentes do romantismo, como dito. Tradição e transgressão, temática e musical, são os dois polos entre os quais gravita o Heavy Metal, sempre buscando o equilíbrio entre eles.

É aqui que é importante recuperar o que havia sido dito sobre os índices e máquinas abstratas acumuladas na região da Alemanha durante o período Barroco e relacionados a Guerra dos Trinta Anos. Na Alemanha, se desenvolveu uma tradição de romances conhecida entre os especialistas como *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromane*, ou seja, os romances de cavaleiros (*Ritter*), de bandidos (*Räuber*) e de terror (*Schauer*). A tradição se inicia na década de noventa do século XVIII, ou seja, contemporânea ao gótico, e é marcada por algumas obras (que serão visitadas mais à frente): a iniciadora do *Räuberroman* é a peça *Die Räuber* (1781), de Schiller; a grande obra do *Ritterroman* é o *Götz von Berlichingen* (1773), de Goethe; e a obra fundante do *Schauerroman* é a *Der Geisterseher* (1789), não terminada, também de Schiller. Essas três obras, e os três gêneros, na verdade, são perpassadas por forças que iluminam muito a situação da Alemanha no período:

Elas são essencialmente políticas;

São profundamente anti-clericais;

Idealizam o passado feudal e o Sacro Império Romano Germânico;

A política por eles defendida é a política de uma nação de tiranetes, então é uma política libertária; de uma nação partida por guerras religiosas, então anti-clerical; de uma nação derrotada, então nostálgica em relação a seu auge. Elas foram escritas profundamente influenciadas pela literatura inglesa, de uma forma geral, mas especialmente por Shakespeare, Milton, Richardson, Young, Hervey e Walpole, conforme apontou Coleridge. Assim, as influências acabaram sendo recíprocas porque, durante o século XIX, as ideias por trás destes romances alemães foram muito influentes na confecção dos *Penny Dreadfuls*, mas também no próprio gótico - nos trabalhos de Byron e mesmo no *Udolpho* de Radcliffe (PUNTER, 1996a, p. 57 – 58).<sup>69</sup>

Segundo Praz, o caráter do “fora-da-lei generoso” e do “criminoso sublime” (PRAZ, 1951, p. 57) no romantismo alemão deve ser buscado justamente na figura do satã de Milton, já estudada, e também nos seus antecessores funcionais históricos mais diretos, que são encontrados na literatura desde o período helenístico. Remontando mais especificamente ao *Amadis de Gaula*, que contém caráter polêmico em si, como o constante disfarce de seu

<sup>69</sup> A França também teve seu gótico no *roman noir* e no *roman frénétique*, mas o estilo não teve grande impacto lá.

personagem principal e a mortandade que se dá durante toda a obra, seguido do *Götz von Berlichingen* (1773) de Goethe, até claramente chegar nas obras de Schiller, onde a figura é plenamente desenvolvida, segundo Larat, como “*un don Quichotte furieux et juvénile*” (PRAZ, 1951, p. 83), vê-se o desenvolvimento do personagem. Duas questões não podem passar em branco, que apontam diretamente para o vínculo que se quis fazer quando se tratou da inversão romântica:

Em primeiro lugar, deve-se lembrar que um dos livros favoritos de Dom Quixote é justamente o *Amadis*. Naturalmente, se Dom Quixote for pensado descontada a ironia que funda a história do livro na ilusão do personagem, pensa-se no *Amadis*, que se converte, no modelo máximo de cavalaria.

*Götz von Berlichingen*, por sua vez, é uma obra que, tratando de um aristocrata de caráter rebelde, se passa durante o período de instabilidade institucional que marca especialmente a região onde hoje se situa a Alemanha após a Reforma Protestante, e que se inicia com a Guerra dos Camponeses e resulta na Guerra dos Trinta Anos.

Segundo Praz, a característica principal do *sublime criminoso* romântico é justo o satanismo somado ao quixotismo, para usar o termo de Larat. Schiller, que retorna também constantemente ao tema da Guerra dos Trinta Anos, seja em sua obra dramática (como a trilogia *Wallenstein*, de 1798 – 1800), seja em seus estudos históricos (como sua *História da Guerra dos Trinta Anos*, de 1791 – 1793), inscreve em seu personagem Karl Moor, da peça *Die Räuber*, a admiração pelo satã de Milton, pelo seu orgulho, pela sua coragem em se revoltar contra a autoridade, mas também por colocar seu *exaltado objetivo* acima do medo da pena de *infelicidade eterna* (PRAZ, 1951, p. 57). A peça, em si uma das obras principais do período do *Sturm und Drang*, é inspirada por outra peça, *Julius von Tarent* (1776), de Johann Anton Leisewitz, que tem como um de seus traços mais interessantes se passar na Itália, país que será também, junto com a Espanha, o pano de fundo literários deste processo de inversão. Um segundo traço interessante é partilhado com a obra de Schiller, que é suas personagens aristocráticas – um traço que, como já se viu, é característico desta inversão promovida pelo gótico.

O satanismo não perde um pouco de espaço aqui para duas outras questões:

A primeira, a revolta contra a toda poderosa autoridade, cujo fundamento máximo, em um primeiro momento, parece ser Deus. Na Alemanha, os vilões, se se associam a Deus, ainda são maioria – e o anti-herói é aquele que se insurge contra esta maioria, em nome de princípios, em Schiller, bem verdade, ainda vinculados à tradição liberal alemã – apesar do forte aristocratismo e, em seu fim, apelo à autoridade legal para a promoção de mudanças. Na

literatura gótica inglesa é diferente. Lá o vilão, por mais poderoso que seja, se ainda se associa à Igreja, católica, especificamente, já é posto como um pária social, apesar de seu poder. O vilão é aquele que foge à moral burguesa e não é burguês (o herói, em contraposição, tem estas duas características) e é, portanto, uma minoria. (BEISER, 1992, p. 84 e 88).

A segunda, justamente o aristocratismo, que, na Alemanha, junto do apelo ao camponês, ao *völkisch*, sempre caracteriza o heroico. Enquanto na Inglaterra do século XVIII os heróis começavam a cada vez mais fazer parte da classe burguesa ou ao menos compartilhar com ela valores, na Alemanha, os heróis quase sempre se definiam em oposição ao burguês.

Comparável à destruição de uma noção plena de personagem heroica, cujo desenho já se encontra completo, é possível que se verifique, desde a tradição do Barroco (mais especificamente do *Trauerspiel* tratado por Benjamin) na Alemanha a configuração da alegoria como *ruína*, indicando claramente que a nostalgia do absoluto perdido, a apoplexia originária, já se dá *enquanto processo*.<sup>70</sup> Ainda não domina absolutamente o desencantamento do mundo, mas ele já se espraia por todos os lugares, sendo sentido mais fortemente justo onde se encontra a única alternativa de resistência a ele: no Sacro Império Romano Germânico. Esta nostalgia, incompletude da ruína, ocorre porque o sistema original da Cristandade se fragmenta, separando Rei e Altar e decretando o começo do fim da ordem tradicional, fim que se estenderá até 1789 e além. É como o reverso da *filosofia da história* burguesa progressista de Kant e Hegel. Aqueles que acreditavam que o sistema tradicional, a ordem monárquica e feudal, duraria até o fim dos tempos, a veem fortemente abalada pela Reforma e pela Revolução, que termina com a queda do *katechon*, e então a espera, que antes seria por tempo indeterminado, se reinsere no tempo: a decadência é um caminhar para o Apocalipse. No território do Sacro Império Romano Germânico esta percepção é mais aguda porque lá, justamente, o processo de centralização do poder real (no caso, imperial) fracassa e, conseqüentemente, a ordem feudal se mantém mais intacta, permanecendo os atributos sócio-culturais deste modo de produção social.

Ao mesmo tempo que a Reforma é responsável por ativar estas forças, seus aderentes não estão preparados para lidar com todas as suas conseqüências (e aqui, aquelas especialmente vinculadas ao *desencantamento do mundo*), que, se não se configuram em

---

<sup>70</sup> “[...] a história não se revela como um processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio [...] a alegoria coloca-se para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína” (BENJAMIN, 2011, p. 189); neste sentido, e explorando outras conexões, BARROS, 2014, p. 215. O processo, no entanto, só vai estar concluído sob o romantismo.

todos os territórios nos quais a Reforma é bem-sucedida, impactam a Europa como um todo. A França, católica, mas já centralizada, opera estas forças a seu favor, contra a Igreja, e em razão de uma percepção esvaziada de caráter teológico das funções do Estado: o Estado não tem mais a função de fazer o governo dos corpos, complementando a Igreja no governo das almas; o poder do Estado tem como fim seu próprio crescimento, não a *eudaimonia* de seus súditos. Nisso, os pequenos Estados protestantes do Sacro Império Romano Germânico estavam mais próximos dos Estados católicos que contavam com uma organização feudal (e a Espanha é um grande exemplo neste sentido) – a fidelidade à Igreja daqueles que pertenciam a esta hierarquia mais tradicional era tanto uma forma de conter os impulsos centralizadores quanto uma forma de suprimi- los efetivamente através da educação do monarca.

Aos que não têm esta opção, surge o recurso a um outro elemento do gótico, qual seja, a reflexão sobre o Sublime. Punter relata que a primeira influência neste sentido entre os góticos foi do sírio Longino (um filósofo platônico, claro fruto da *homonoia* criada pelo Império alexandrino), que afirmava a relação entre a *grande natureza* e a imperfeição e o perigo – a perfeição era essencialmente trivial. A grande literatura deveria aspirar à grandeza sem limites, de forma a dominar e enfeitiçar a audiência. O gênio do escritor, e do artista na verdade, era revelado justamente nesta aspiração. Mas a grande influência veio do tratado burkeano *Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, de 1756: e neste tratado ele fala claramente do terror que acompanha, necessariamente, toda sensação sublime – consequentemente, o terror se torna o veículo ótimo para que se atinja a sensação do sublime (PUNTER, 1996a, p. 39).

Edmund Burke (1729 – 1797) é um pensador político considerado um dos pais do conservadorismo britânico. Em decorrência do pensamento que ele desenvolve na esteira de suas reflexões sobre o Sublime, Burke só consegue ser um conservador: ao homem é impossível alcançar a perfeição terrena, posto que a realidade terrena é inferior à realidade transcendente, na qual a jornada humana se completa. A política e o Estado se prestam, então, à preservação das liberdades terrenas em relação tanto à tradição política de um povo, quanto em relação a esta ordem transcendente, e não ao redirecionamento da sociedade com base em um plano racional (*ibid.*, p. 65). É de Burke a declaração do fim da era cavalaria e do início do império dos sofistas, economistas e calculadores. Heer o considera o pai do romantismo alemão, por defender “a ideia do orgânico (contra o artificial), do instinto (contra a razão), do concreto, histórico e tradicional (contra o novo, arbitrário, abstrato, do inconsciente (contra o consciente)” (HEER, 1966, p. 379).

Matthew Lewis é um caso de autor gótico tradicional que merece ser destacado. Filho

de uma família *nouveau riche*, ele estava destinado a uma carreira política e diplomática, mas a abandona, escreve *O Monge* com vinte anos, seu único romance, e mais dezoito peças, algumas traduzidas do alemão. O mais impressionante da obra de Lewis, da qual se tratava, é a sua interação com diversas lendas e contos populares e a forma como ele as retrabalha (*ibid.*, p. 61). Isso mostra uma proximidade do gótico com a cultura popular, uma cultura muitas vezes ancestral. Se esta proximidade contribui para o sucesso do estilo, isso não é possível determinar, mas este método do conto dentro do conto, uma longa estória com diversos caminhos que saem dela e ela mesmo sendo, talvez, um mero recorte de uma história maior – isso é próprio do gótico, do mito, do Heavy Metal e de todos estes índices e máquinas abstratas trazidos até agora.

Isso é muito diferente da história do romance realista, por exemplo, ou mesmo, do romance *a la* Robison Crusoe. Poder-se-ia imaginar os personagens de diversas destas novelas interagindo, mas a inserção de uma personagem mítica em qualquer uma delas desfiguraria o estilo. O gótico, quando recupera estas lendas populares, como Lewis faz, trazendo o Dr. Fausto, a Feira Sangrenta, o Judeu Errante, está na verdade não só se comunicando com o espaço original destas lendas, qual seja, o medieval, mas mantém a própria tradição da forma narrativa destas lendas, bem própria do romance de cavalaria. Isso contribui para a criação de uma realidade que é mais real que a própria realidade em sua profusão de texturas (*ibid.*, p. 62; Lovecraft, também nesta tradição, de certa forma, cria, como Tolkien, um *legendarium*, um corpo de mitos que, no caso dele, se comunica com a obra de outros autores, muitos discípulos seus, inclusive – PUNTER, 1996b, p. 41).

Para além de todas estas aberturas, o gótico lida com a questão da ordem, e o medo de vê-la destruída (PUNTER, 1996b, p. 120). Seja por alienígenas que representam o medo que o homem tem do Outro, como muito especificamente Lovecraft faz (*ibid.*, p. 40), seja o medo que o homem tem de se entregar ao seus próprios desejos obscuros, como faz Stoker, seja, principalmente, com o medo de se ver preso em uma vida sem qualquer transcendência, um dos motivos pelos quais o homem busca o terror é para se certificar de que, acima de tudo, se o terror eventualmente vier busca-lo, ele vai saber o que fazer.

### **3.4 Índices e máquinas abstratas próprias do romantismo**

O romantismo tem como elemento unificador de suas diversas manifestações a oposição ao mundo burguês moderno. A tradição marxista tende a ver no romantismo uma tendência reacionária ou ao menos conservadora de anticapitalismo e, conseqüentemente,

anti-burguesia e anti-modernidade (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 10). Esta antipatia pelo capitalismo poderia ser plebeia ou aristocrática, reconheceu Ernst Fischer, além de admitir que, em geral, ela vinha acompanhada de uma “crença fáustica ou byronica” na insaciabilidade do sujeito e da aceitação da supremacia do amor, sobre todas as outras coisas (*ibid.*, p. 12).

Raymond Williams, apesar de reconhecer as limitações de autores como Burke, Carlyle, Blake e Ruskin para aceitar a modernidade, afirma que suas defesas da arte e da cultura são uma forma de preservar certos valores, capacidades e energias humanas que, em uma sociedade industrial, tendem a ser ameaçados e mesmo destruídos (*ibid.*, p. 13). Quando faz isso, Williams acaba ressaltando um aspecto que, crê-se, seja fundamental: o romantismo é pouco compreensível se for pensado como produto específico de uma classe. Ele funciona muito melhor se for pensado como uma forma-de-vida.

São dois os índices da máquina abstrata romantismo:

Anti-capitalismo;

Anti-modernidade;<sup>71</sup>

Os valores da modernidade, o espírito analítico, o desencantamento do mundo, a dominação burocrática, estão essencialmente conectados com o advento do *espírito do capitalismo* que, por sua vez, é conectado com a Reforma e o Renascimento. No século XVIII, estes valores começam a se tornar hegemônicos e, conseqüentemente, estimulam uma reação (*ibid.*, p. 17 – 18). Mas não há que se pensar que esta reação não seja moderna – ela o é. Seu índice *anti-modernidade* se fundamenta na ideia de que a passagem para a modernidade implicou a perda de algo, que deve ser novamente buscado. Nas obras do romantismo, este algo é buscado através de alguns meios:

O retorno à Idade Média, que é o passado radical, para onde os primeiros românticos alemães retroagiram, e o próprio estilo recebe o nome em razão do *roman courtois* medieval;

A Conversão do ambiente em volta e da própria vida (como no caso do *dandyismo* e do esteticismo – o exemplo que Löwy e Sayre dão é o Des Esseintes de Huysmans);

A criação de uma comunidade intencional;

Um experimento utópico;

Apaixonar-se;

O abandono da sociedade burguesa em direção ao campo, a países exóticos, a locais

---

<sup>71</sup> Carpeaux chama o romantismo de “literatura medievalista, passadista, a mais ‘antimoderna’ de todas” (CARPEAUX, 1959, p. 157).

onde o passado esteja mais vivo;

O cultivo expectativa da realização futura;

Cada uma destas foi explorada pelos românticos na literatura, declaradamente com o intuito de se afastar da sociedade burguesa (*ibid.*, p. 23).

O romantismo combina uma forte afirmação do indivíduo com uma forte demanda por comunidade. Se alguns, é bem verdade, privilegiaram o isolamento do indivíduo “superior”, este isolamento é sempre seguido por uma identificação com alguma comunidade perdida, da qual esta que o isolou nada mais pode ser que decadência, através da leitura, da reflexão ou da espiritualidade. Este ímpeto de reconstrução do comunitário é uma forma de se insurgir contra uma dinâmica própria de atomização social do capitalismo (*ibid.*, p. 26).

A religião tem um especial destaque no tanto que um vasto número de românticos acabou se tornando defensor de um catolicismo medieval. Não se quer aqui desacreditar que este fosse um verdadeiro impulso religioso, mas o gosto destes autores pelos aspectos estéticos e místicos, bem como a nostalgia por uma ordem perdida, todos índices e máquinas abstratas que fazem parte da religião em si, mas que não são os principais, e alguma (não absoluta) desconsideração pelos dogmas da própria Igreja não torna possível a associação absoluta entre Catolicismo e romantismo. Se ambos partilham índices e máquinas abstratas, isso não significa a pertença a um grupo implique a pertença a outro. A religião, e a Igreja Católica, são vistos como uma, dentre algumas, das possibilidades de promoção do reencantamento do mundo (*ibid.*, p. 30 – 31).

O *reencantamento da natureza* adquire um papel central no romantismo no tanto que é a natureza é vista como o meio próprio do homem que se perde com a mecanização. O próprio homem é mecanizado neste processo, como que mantendo uma harmonia com o sistema artificial em que passa a habitar, e já em histórias como o *Sandmann* de E.T.A. Hoffmann se vê o desespero de uma perfeição que não é repugnante por sua trivialidade (como defendia Longino), mas sim em razão de seu aspecto maquínico. Estas imagens se repetirão constantemente no romantismo político como um argumento, muitas vezes irrefletido, anti-modernidade. Este maquínico se refletirá na organização burocrática do Estado Moderno, contra a qual se insurgem também – só às vezes esta oposição à organização burocrática se torna oposição à política em si (*ibid.*, p. 38). O desenvolvimento orgânico da associação política e suas leis são privilegiados no lugar do *Leviathan* moderno.

Friedrich Schlegel parece ter sido o primeiro - no início do século XIX - a associar o adjetivo "romântico" a um movimento filosófico-literário, o do primeiro romantismo alemão. Subseqüentemente, e através de um processo lento e complicado, este nome se firmou como forma de denominar uma tendência cultural que pertencia à

contemporaneidade e ao passado recente. Na Inglaterra, a escola dos Lake Poets - Coleridge, Wordsworth, Robert Southey, que se tornou conhecida nos primeiros anos do século XVIII - adquiriu o nome Romantismo apenas retrospectivamente, várias décadas depois de seu sucesso. (*ibid.*, p. 43 – 44)

Antes o nome era utilizado justamente para denominar as produções literárias que seguiam às tendências medievais, trazendo índices como emoções exaltadas, extravagância, maravilhas de todas as sortes, a ideia de cavalaria etc. A ideia era combinar emoção com liberdade para a imaginação, elementos que não eram valorizados no século XVII, de uma forma geral.

Dadas estas características gerais do romantismo, Löwy e Sayre passam a uma classificação dos romantismos baseada na inclinação política de seus índices e máquinas abstratas. Eles criam seis classificações.

- Romantismo restitutionista;
- Romantismo conservador;
- Romantismo fascista;
- Romantismo conformado;
- Romantismo reformista;
- Romantismo revolucionário e/ou utópico;
- De matriz jacobino-democrática;
- De matriz populista;
- De matriz socialista utópico-humanista;
- De matriz libertária;
- De matriz marxista;

Os autores mudam eventualmente de posição nesta lista, mas isso não importa qualquer problema, pois a lógica é justamente que as características gerais permitam, através da formação de máquinas abstratas e agenciamentos, a circulação destas forças (*ibid.*, p. 58). Como se reconhecem características comuns a todos os romantismos, mesmo àqueles separados por um largo espectro, a classificação buscará ser mais associativa dos autores.

Existem dois aspectos a serem considerados antes que se entre no detalhamento do impacto político do romantismo na contemporaneidade.

Em primeiro lugar, deve-se entender como se vai fazer a separação da temática estudada neste amplo espectro trazido por Löwy e Sayre. Como dito anteriormente, a pretensão deste trabalho é o mapeamento dos índices e máquinas abstratas trabalhadas em cada um dos subgêneros do Heavy Metal, através da busca de sua genética, sua origem. Então a análise vai atender os fins da exposição. Assim, destarte pode-se dizer que as classificações

1, 2 e 3 serão privilegiadas. Se eventualmente algum comentário for feito em relação às outras, ele será bem pontual. Dito isso, há destaque um detalhe importante que deve ser tratado. Os autores utilizam a palavra reacionário para se referir tão somente a um determinado aspecto do romantismo restitutionista, qual seja, aquele que envolve autores, índices e máquinas abstratas vinculados à reação contra-revolucionária. Aqui não será seguido este caminho. Pelas razões expostas na seção 2.3, entende-se que alguns índices pelas relações que eles desenvolvem com seu berço cultural, são essencialmente reacionários, no tanto que, como dito encarnam forças que buscam seu ótimo de representação e encontram a ponto de persistir como referenciais para autores as manipularem.

Esta explicação se torna mais importante aqui em razão de se ter abdicado de uma reconstituição do retrato geral do gênero. Evitar-se-á, como parte do compromisso feito destaque, utilizar qualquer exemplo muito aberrante. O que interesse aqui é justamente compreender em que formatos estes índices e máquinas abstratas chegam no Heavy Metal (como sempre, nos subgêneros estudados do Heavy Metal), esta variação do romantismo. É também por isso que se insere nesta reflexão o gótico. O Heavy Metal, nos subgêneros estudados, vai atentar justamente aos índices e máquinas abstratas que tenham uma maior familiaridade com o gótico enquanto uma tradição que engloba diversos elementos que podem ser agenciados das mais diversas formas. O trabalho que os autores do gótico do século XVIII fizeram com estes elementos foi um, diverso do trabalho feito pelos autores que utilizaram estes elementos no Barroco, diverso também dos trabalhos feitos no romantismo etc. A permanência de índices é o que nos interessa aqui e, neste sentido, enquanto o romantismo seria, para usar uma metáfora, um armário com diversos índices, máquinas abstratas e, conseqüentemente, possibilidades de agenciamentos diversos, o gótico é mais como uma gaveta.

Estes índices têm uma história. Eles podem ser usados em agenciamentos absolutamente diversos, mas é importante considerar, se o objetivo é justamente direcionar uma determinada força para o seu ótimo de potência expressada, esta história. O índice significa alguma coisa para além da expressão do desejo de seu autor, mesmo porque a própria expressão de desejo do autor já vem dotada de uma determinada carga semântica. Recupera-se isso tudo justo para que melhor se possa compreender o que se quer dizer quando se afirma que: a) o Heavy Metal (ao menos nestes subgêneros estudados) é uma variação do romantismo; e b) o Heavy Metal pega estes índices na gaveta *gótico* do armário *romantismo*. Estes índices não surgem no armário romantismo, eles chegam lá com a passagem do tempo, conforme as sociedades mudam e estes índices vão sendo apropriados ou não. O tempo do

romantismo ainda não acabou. Talvez, ele ainda não tenha sequer propriamente começado.

Assim, nada mais natural do que assumir desde já que o Heavy Metal é uma variação do romantismo e, conseqüentemente, desfruta dos mesmos índices e máquinas abstratas que foram relatadas acima. Também, nos subgêneros estudados, ele é, essencialmente gótico – não no sentido da definição dada ao subgênero do Heavy Metal chamado *Gothic Metal*, mas daquilo que, para repetir a metáfora, está dentro da gaveta *gótico* do armário *romantismo*. Estes dados são importantes para compreender a divisão que vem a seguir, a segunda questão que deve ser tratada.

Optou-se por fazer uma divisão aqui por países. No começo do próximo tópico, isso será explicado com mais profundidade. Não é tanto uma divisão entre países quanto a divisão entre uma apropriação absolutamente revolucionária do acervo mítico da gaveta *gótico* (espera-se que o apelo a esta metáfora não esteja passando dos limites) e uma apropriação de certa forma orgânica, para usar uma expressão adorada pelos românticos.

Logo, na seção 3.5, o objeto de estudo serão as circunstâncias da apropriação feita na Alemanha das décadas de vinte e trinta dos mitos, as razões para isso, os grupos, enfim, tudo que circunda a gaveta *gótico* na Alemanha deste período, e na seção 3.6, esta mesma apropriação, mas em outra vertente, que é a apropriação feita pelo autor britânico J.R.R. Tolkien, a partir da perspectiva do romantismo restitutionista e em razão de sua influência no Heavy Metal. Ambas são românticas, cada uma da sua forma, e ambas vão se transformar em tradições hermenêuticas dentro do Heavy Metal (i.e. o que é um bárbaro nas letras de *Power Metal*? O que é um bárbaro nas letras de *Black Metal*? – são diferentes as formas de interpretar uma máquina abstrata que, para o não especialista, é essencialmente a mesma).

Dito isso, busquemos as definições dadas por Löwy e Sayre de cada uma das três classificações escolhidas.

#### Romantismo restitutionista:

Essa articulação da visão de mundo pode, de fato, ser considerada a mais importante de todas, tanto do ponto de vista qualitativo quanto do ponto de vista quantitativo. Em primeiro lugar, notamos que o maior número de escritores e pensadores românticos significativos se enquadra nessa categoria. Além disso, é óbvio que a perspectiva restitutionista é, de certo modo, a mais próxima da essência do fenômeno geral, dado que a nostalgia de um estado pré-capitalista está no cerne dessa cosmovisão. Ora, o tipo restitutionista é definido precisamente como aspirante à restituição - isto é, a restauração ou a recriação - desse passado pré-capitalista. [...]

O passado que é objeto da nostalgia dos restituídos é às vezes uma

sociedade agrária tradicional (entre os eslavófilos russos ou entre os escritores agrários sulistas nos Estados Unidos entre as guerras mundiais), mas o restitutionismo é mais frequentemente associado à Idade Média. [...] Outra

característica geral dessa tendência é que seus representantes mais notáveis são principalmente figuras literárias. Enquanto a perspectiva restitutionista também é expressa na filosofia (Friedrich Schelling) e na teoria política (Adam Müller), por exemplo, chama atenção o fato de que ela apresenta associações particulares com artistas. [...]O sonho de retornar à Idade Média ou a uma sociedade agrária, no entanto, detém considerável poder sugestivo sobre a imaginação e presta-se a projeções visionárias. Assim, atrai, em primeiro lugar e acima de tudo, sensibilidades orientadas para suas dimensões simbólicas e estéticas.

Se listarmos os principais escritores que compartilham a visão restitutionista, notamos que muitos deles vêm da Alemanha. O restitutionismo é altamente desenvolvido no meio intelectual - incluindo pensadores e artistas - do *Frühromantik*, o início do período romântico na Alemanha. Este movimento foi inicialmente caracterizado, no entanto, pelo apoio entusiasta à Revolução Francesa e aos valores e esperanças que ela incorporou, o que demonstra que o restitutionismo nem sempre tem suas raízes em um ponto de vista fundamentalmente reacionário ou de direita. Ainda assim, desiludidos com a direção que a Revolução havia tomado em seus últimos anos, e especialmente consternados com o período napoleônico, os românticos alemães se voltaram para o ideal de ressuscitar o período medieval, no qual valores dominantes eram o ideal hierárquico dos *Stände*, os laços interpessoais feudais, a comunhão de todo o corpo social na fé religiosa e o amor ao monarca. (*ibid.*, p. 59 – 61)

Principais autores:<sup>72</sup> eslavófilos russos, *Southern Agrarians*, Friedrich Schelling, Adam Müller, *Frühromantik*, Franz von Baader, Görres, Ritter, Friedrich Schleiermacher, August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Wilhelm Wackenroder, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Joseph von Freiherr Eichendorff, neorromânticos, Robert Southey, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Walter Scott, Thomas Carlyle, Escola Pré-Rafaelita, Oswald Spengler, *Kulturpessimisten* alemães de extração reacionária, William Butler Yeats, T.S. Eliot,

G.K. Chesterton, Alexander Solzhenitsyn, Georges Bernanos.<sup>73</sup> Romantismo conservador:

O romantismo conservador não visa restabelecer um passado perdido, mas manter o estado tradicional da sociedade (e do governo), na medida em que conseguiu persistir da Europa do final do século XVIII até a segunda metade do século XIX; procura restaurar o status quo obtido antes da Revolução Francesa. É, portanto, uma questão de defender sociedades que já estão bem adiantadas no caminho do desenvolvimento capitalista, mas essas sociedades são valorizadas justamente pelo

---

<sup>72</sup> Sabe-se que a pretensão de categorizar grupos e pessoas desta forma é vã, mas, ainda assim, ela é útil para que sejam estabelecidas conexões adequadas, vez que, se perdemos algo da nuance humana, se adequadamente feitas, tendem a mostrar as reais conexões entre as formas de pensar. No romantismo, especificamente, serão usadas as listas de Löwy e Sayre, mas existem listas desta espécie pelo trabalho inteiro, feitas pelo próprio autor. Apesar de elas não serem postas assim, este é o formato ideal para o método científico de índices, máquinas abstratas e agenciamentos.

<sup>73</sup> Da lista que é dada por Löwy e Sayre, os seguintes autores foram excluídos, em razão de sua posterior adesão a um ideal político diverso (mais democrático): François-René de Chateaubriand, Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine, Félicité Robert de Lamennais e Victor Hugo. A seção 3.4 trabalha principalmente com esta classificação, logo, pelos motivos que se explicitarão nesta seção, se sugeriria a inclusão de J.R.R. Tolkien, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e Gilberto Freyre nessa lista. William Morris aparece citado tanto por Gilberto Freyre quanto por Tolkien como influência, então, como os próprios Löwy e Sayre reconhecem, ao menos no início de sua carreira, ele pertencia a este grupo (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 82).

que preservam das formas antigas e pré- modernas.

[...] Só se pode falar de romantismo conservador na medida em que uma certa crítica da modernidade industrial capitalista, baseada nos valores orgânicos do passado, é imanente ao seu discurso. [...]

[...]

A fronteira entre o romantismo conservador e o romantismo restitutionista é embaçada; Certos autores como [...] Joseph de Maistre e Louis de Bonald parecem estar localizados em algum ponto de uma zona de transição. Uma das características que nos permite distinguir entre os dois tipos é a aceitação ou não aceitação de elementos na ordem capitalista. A rejeição total da indústria moderna e da sociedade burguesa é uma característica essencial da perspectiva restitutionista; a plena aceitação desses fenômenos caracteriza o pensamento não-romântico, não importando quão grande seja o lugar concedido à tradição, religião ou autoritarismo [...] O romantismo conservador assume uma posição intermediária, aceitando a situação que prevaleceu na Europa durante os períodos<sup>74</sup> em questão, na qual o capitalismo emergente e florescente compartilhava o terreno com significativos elementos feudais. O pensamento de Edmund Burke oferece um exemplo concreto que nos ajudará a explicar as características dessa tendência. Sua obra está incontestavelmente incrustada no romantismo: apaixonadamente hostil à filosofia do Iluminismo (“esta cabala literária”), em seu famoso panfleto contra a revolução de 1789 (*Reflexões sobre a Revolução na França*, 1790), ele contrasta as tradições cavaleirescas e o antigo espírito feudal de vassalagem aos da era dos “sofistas, economistas e calculadores” estabelecidos pelos revolucionários. Ele define os preconceitos sociais antigos e sábios, os frutos de uma “educação gótica e monástica” contra a filosofia bárbara produzida pelos “corações frios”; a venerável instituição da propriedade da terra, o legado de nossos ancestrais contra a especulação sórdida de agitadores e judeus. “Daí o extraordinário impacto de seu livro na Alemanha, onde ele contribuiu para moldar as concepções do romantismo político. No entanto, ao contrário dos românticos restitutionistas, Burke não é um pensador antiburguês inequivocamente: sua doutrina inclui uma dimensão liberal que é típica do partido Whig ao qual ele pertence. (*ibid.*, p. 63 - 64)

Principais autores: Gustav Hugo, Friedrich Karl von Savigny, Friedrich Julius Stahl, Benjamin Disraeli, Joseph de Maistre, Louis de Bonald, Edmund Burke.

Romantismo fascista:

[...] onde a ideologia nazista pode parecer mais puramente nostálgica: em favor da vida camponesa tradicional em oposição ao frenesi das grandes cidades, em favor da antiga *gemeinschaften* em oposição à *gesellschaft* de hoje. É verdade que o nazismo insistiu [...] neste tema, juntamente com outros (por exemplo, a especificidade da nação germânica e a mitologia de suas origens, a ideologia *völkisch*, a crítica radical do pensamento iluminista e dos ideais liberal-democráticos) do arsenal cultural do romantismo, e também é verdade que alguns autores românticos alemães eram anti-semitas. No entanto, permanece uma diferença fundamental entre a ideologia dos nazistas e alguns de seus precursores diretos, por um lado, e a visão de mundo romântica, por outro, qual seja, a dimensão moderna, industrial e tecnológica do fenômeno nazista, uma dimensão que é expressa tanto em sua cultura quanto em

<sup>74</sup> Final do século XVIII até meados do século XIX (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 63).

suas práticas. [...]

[...] “A revolução conservadora manifesta uma inegável modernidade, mas essa modernidade é parcial e é dirigida contra o modernismo e o progressivismo em particular. . . ou, em uma palavra, a reação moderna... Essa tendência... responde ao ‘desafio da modernidade’; favorece a indústria de larga escala, a tecnologia e uma certa organização racional da sociedade.” Gilbert Merlio desenvolve o mesmo raciocínio em uma discussão sobre Spengler: “É preciso lutar contra o progresso com suas próprias armas, esvaziá-lo de seu significado, ou seja, de todos os elementos de libertação individual ou coletiva que ele implica, mesmo que aceitemos os meios de poder que nos são disponibilizados; Daí a afirmação de Spengler da tecnologia, do dinamismo industrial e da total mobilização da nação por um Estado de funcionários e soldados.”

Encontramos essa atitude novamente na própria ideologia nacional-socialista. No *Mein Kampf*, Hitler apresenta a cultura ariana como uma síntese da mente grega e da tecnologia germânica. E em 1930, Peter Schwerber, um ideólogo nazista, publicou um livro intitulado *Nationalsozialismus und Technik* (Nacional Socialismo e tecnologia), que propunha a ideia de que, longe de ser antitecnológico, o nazismo buscava libertar a tecnologia da dominação do dinheiro e do “materialismo judaico.”

[...]

Quais são as características definidoras do Romantismo em sua forma fascista? Primeiro, a rejeição do capitalismo é misturada com uma condenação violenta da democracia parlamentar, bem como do comunismo. Além disso, seu anticapitalismo é muitas vezes marcado pelo anti-semitismo: os capitalistas, os ricos e aqueles que representam o espírito das cidades e da vida moderna são retratados como judeus. Em seguida, a crítica romântica da racionalidade é levada aos seus limites externos; torna-se uma glorificação do irracional no estado puro, uma glorificação do instinto cru em suas formas mais agressivas. Assim, o culto romântico do amor se transforma em seu oposto, gerando elogios da força e da crueldade. Finalmente, em sua versão fascista, o pólo individualista do Romantismo é severamente atenuado, se não inteiramente suprimido: no movimento fascista e no estado fascista, o eu romântico infeliz desaparece. A nostalgia do passado se concentra mais caracteristicamente na pré-história bárbara instintiva e violenta da raça humana; na antiguidade greco-romana em suas dimensões belicistas, elitistas e escravistas; na Idade Média (na pintura nazista, Hitler às vezes aparece como um cavaleiro medieval); na *Volksgemeinschaft* rural; e no tempo mítico das origens.

[...]

O primeiro [...] é uma resenha elogiosa de um livro de outro romântico, Julius Evola, chamado *Erhebung wider die moderne Welt* (Revolta Contra o Mundo Moderno). Benn apresenta - e defende - o principal projeto deste livro, que é o de definir e glorificar o que Evola chama de *Traditionwelt*: o mundo das sociedades primitivas do período entre a era homérica e a tragédia grega, no Oriente e nos países nórdicos, bem como na Grécia. Após este período, há decadência (*Verfall*), o advento do mundo moderno degenerado. Segundo Evola (e Benn concorda com ele), o fascismo e o nazismo tornam possível, pela primeira vez, restabelecer uma conexão entre os povos e o mundo das Tradições perdidas. Acrescentemos, no entanto, que para Benn - e isso vale para o romantismo fascista em geral - não se trata de um simples retorno ao *Traditionwelt*. Em outro texto escrito durante seu período fascista, Benn declara que aos seus olhos “é só agora que a história da humanidade, seu perigo, sua tragédia, começa”, sugerindo assim que a humanidade alcançará em breve um estágio mais elevado. Na realidade, a perspectiva fascista é orientada tanto para o novo quanto para o antigo, como podemos ver em numerosos termos como “nova ordem”, “nova Europa”. (*ibid.*, p. 66 – 69)

Principais autores: Spengler, Conservadores Revolucionários, Ernst Jünger, Carl Schmitt, Julius Evola, movimento *völkisch*, Werner Sombart, Hanns Johst, Pierre Drieu la Rochelle, Ezra Pound, Knut Hamsun e Gottfried Benn.

Citadas estas classificações, desenvolver-se-á, em torno, primeiramente, do romantismo fascista e, depois, do romantismo restitutionista, alguns pontos.

### 3.5 Relações entre mito e reacionarismo político na República de Weimar e na Alemanha nazista

A história do presente é a história da vitória de uma epopeia: esta epopeia, que também é uma forma-de-vida, com toda a variedade de interpretações que se acumulam em torno dela, é o Evangelho. Sua vitória tem uma história, que não foi contada aqui. A história que foi contada aqui foi a história da derrota de outras formas-de-vida possíveis pela forma-de-vida retratada no Evangelho. Enquanto outras epopeias perderam, não a admiração ou o reconhecimento de seu valor por parte da sociedade, mas mesmo a capacidade de serem considerados projeções de formas-de-vida, o Evangelho continuou, claro ou escuro, a refletir a forma-de-vida ideal do homem ocidental. A vitória em quase todo o Ocidente da forma de produção social capitalista fez com que aqueles que não viam uma forma-de-vida ideal para si na proposta evangélica ainda assim tivessem que se submeter a ela, porque aqueles que buscavam nele uma forma-de-vida para si ameaçavam lhes tirar o pão da mesa.<sup>75</sup>

Dois homens na Alemanha resolvem consertar isso, disparando invectivas contra o

---

<sup>75</sup> É na dinâmica da prevalência do pensamento vocacional protestante-burguês, originado durante a Reforma, que se instala a questão da técnica (KLAUSNER, 2018, p. 1190 – 1209). A alteração social que este pensamento visa promover envolve a destruição do *ethos* aristocrático, a destruição da crença na superioridade do homem político com base em sua *arete*, sua excelência. A burguesia, com sua nova organização das forças de produção, promove uma revolução nas formas -de-vida, transforma a ascese religiosa em profissionalismo como vocação, forçando todos a acompanhá-la em seu ímpeto

“[...] para edificar esse poderoso cosmos da ordem econômica moderna ligado aos pressupostos técnicos e econômicos da produção pela máquina, que hoje determina com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro dessa engrenagem — não só dos economicamente ativos — e talvez continue a determinar até que cesse de queimar a última porção de combustível fóssil.” (WEBER, 2007, p. 165)

Criou-se esta verdadeira crosta de aço (*stahlhartes Gehäuse* em Weber), esta jaula de ferro (*iron cage* na tradução de Parsons), que impede as formas-de-vida voltadas para a excelência, ou quaisquer outras não burguesas, de prosperarem. Todos são, quando da consolidação da revolução burguesa, transformados em escravos (segundo Agamben, “a tese mais ou menos explícita de Arendt” é a de que “a vitória do *homo laborans* na modernidade e o primado do trabalho sobre as outras formas de atividade humana [...] implicam, na realidade, que a condição do escravo, a saber, daquele que está inteiramente ocupado com a reprodução da vida corpórea, com o fim do *ancien régime*, tenha se estendido para todos os seres humanos.” – AGAMBEN, 2017, p. 36 – 37); o conceito de heroísmo consegue se adaptar, mas lentamente se oblitera: é impossível ser heroico em um mundo dominado pelo trabalho, vez que a *arete* é propriedade da ação (*ibid.*, p. 41) e a ação, diferente do trabalho, é própria tão somente ao homem livre (*ibid.*, p. 37 – 39 – “A antropologia que recebemos em herança da filosofia clássica é modelada pelo homem livre. Aristóteles desenvolveu sua ideia de homem a partir do paradigma do homem livre, mesmo que isso implique o escravo como condição de possibilidade”)?

Cristianismo Paulino, afirmando que ele era uma revolta do homem inferior contra o homem superior. A lógica é a do *O Anticristo* de Nietzsche (apesar do ataque final de Nietzsche contra os alemães), mas se está tratando aqui de Adolf Hitler e Alfred Rosenberg (CHAPOUTOT, 2016, p. 306 - 309). Heer afirma mesmo que Hitler teria dito que seria tanto melhor que os homens continuassem a viver sob a égide dos ensinamentos de Homero (HEER, 1966, p. 454). Se não o disse, isso certamente está presente no louvor que faz às conquistas dos gregos e romanos (em geral, inferiorizando os próprios povos germânicos – CHAPOUTOT, 2016, p. 74). Aqui deve-se analisar em quais circunstâncias o poder dos mitos foi agenciado para o nazismo e como que este movimento conseguiu enterrar definitivamente a potência inspiradora dos mitos para a Direita.

É complicado tratar de um assunto como os movimentos reacionários na República de Weimar, que já foi tratado por todos, sabendo que a maior parte dos autores direciona sua leitura para um ou outro tema, abandonando tantos outros temas, e tratando o seu próprio como se fosse o único. Em primeiro lugar, é importante entender que o nazismo não ascendeu violentamente ao poder, mas sim democraticamente. Não foi um movimento de revolucionários, nem uma *camarilla* do complexo político- militar-industrial que colocaram eles lá. O nazismo era um movimento, apesar dos expurgos internos, extremamente múltiplo. Este caráter múltiplo fez com que, condenado o movimento de uma forma geral, fossem condenadas, entre outras coisas, o culto do heroísmo (VOGLER, 2015, p. 24) na Alemanha e mesmo o estudo das mitologias (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 32).

Em segundo lugar, é preciso entender que Hitler se elegeu graças ao povo alemão. Se o apoio dos membros dos *Freikorps*, os grupos paramilitares organizados por veteranos da Grande Guerra, compostos em sua maioria de membros da classe média possivelmente desempregados e resistentes aos avanços das pretensões políticas daqueles que eles consideravam parte da “turba democrático-comunista” (ELIAS, 1998, p. 169 – 170 e 172) foi importante, ele também, proporcionalmente falando, teve um impacto reduzido. Hitler se diferenciava deles porque conseguia chegar às massas as quais eles não chegavam (*ibid.*, p. 181).

Consequentemente, falar de uma ideologia uma é muito complicado. Se todos viraram nazistas (à exceção dos judeus), talvez nem todos soubessem exatamente o que era o nazismo, ainda que não fechassem os olhos para flagrantes violências como as praticadas durante a *Kristallnacht* (EVANS, 2011, p. 655 – 657). Mas, como visto, a derrota do liberalismo em 1848 e a posterior unificação alemã sob o Reino da Prússia conferiu, de certo modo, uma forma própria ao pensamento alemão, que tendeu grandemente para um aristocratismo

reacionário e romântico, mas não necessariamente fascista. Estudar-se-ão aqui dois movimentos: o movimento *völkisch* e os conservadores revolucionários, exemplarmente.

a) Dois movimentos românticos reacionários não nazistas

Destes três, os grupos mais populares foram os associados aos movimentos *völkisch*, que mobilizavam o discurso anti-moderno de Oswald Spengler, Werner Sombart e Othmar Spann (BOURDIEU, 1989, p. 19), e o somavam ao discurso de Kierkegaard, Dostoievski, Tolstoi, Nietzsche e o de seus próprios padrinhos, Paul de Lagard e Julius Langebehn. A *volta à natureza* pregada em alguns destes movimentos instituiu uma espécie de *direito natural*, muito diferente da noção tradicional do termo. O conceito de direito natural que circulava entre estes grupos era o de um direito natural darwinista – mas não o de um mero *survival of the fittest*, mas aquele que, auxiliado por uma noção de estrutura política na qual o todo é sempre fosto à frente do indivíduo, estrutura um reino animal, de dominações de uma espécie sobre a outra. O trabalho de Spengler, *Preussentum und Sozialismus, Prussianismo e Socialismo*, foi fundamental para a penetração destas ideias no movimento *völkisch*, ao afastar da mente de seus membros a associação entre marxismo e socialismo (Marx teria deturpado o real Prussianismo, essencialmente socialista) e ao dar-lhe uma trajetória que remontava ao Império de Frederico II (BOURDIEU, 1989, p. 29 - 30).

Retomou-se os conceitos de Wilhelm Heinrich Riehl (1823 – 1897) da *ganze Haus*, o complexo familiar, sob a autoridade do *Hausvater*, o *pater familias*, conceitos que tinha sido desenvolvidos como uma reação à revolução de 1848, a partir de uma perspectiva romântica do Estado e da sociedade, e eles foram retrabalhados nos conceitos de *Estado Total*, *mobilização total*, *totalidade* (ideias de Hans Freyer, Ernst Jünger e Ernst Huber). Somaram-se ao coro autores como Carl Schmitt, Othmar Spann, Martin Heidegger e Otto Brunner (BRUNNER, 1992, p. xxii). Estes autores estavam inspirados, depois da derrota de uma visão estadocêntrica do político (muito influenciada pelo hegelianismo) junto com a derrota do Segundo Reich na Primeira Guerra Mundial, pela mudança de foco na Teoria do Estado para o *Volk*, o povo – uma versão *científica* do movimento *völkisch*, promovida por Günther Ipsen, sociólogo agrarianista (*ibid.*, p. xxiv – xxv).

Estas ideias dissolviam a noção hegeliana do Estado como agente na e da realidade e o punham como mais uma espécie de manifestação cultural do povo. É só assim que se pode ler a integração que a ideia de totalidade sem progressismo promove entre sociedade e Estado, povo e Estado, povo e líder. O nazismo, fenômeno complexo, une esta concepção, que pode

funcionar perfeitamente em um sistema estático, à concepção dinâmica de uma Nova Ordem Mundial futura, com uma agenda que deve ser avançada para a concretização de uma realidade idealizada da comunidade política.

Assim, muitos reacionários tradicionalistas aderiram ao nazismo, alguns se arrependendo posteriormente da adesão e mesmo conspirando contra Hitler. Outros tantos se recusaram a aderir, mas evitaram de se envolver com política durante o período nazista, e outros ainda se recusaram a aderir ao nazismo e conspiraram contra, sem abdicar, no entanto, de suas convicções reacionárias. Ou seja, o nazismo não sofreu oposição somente de defensores da democracia. O grande problema era a identificação do *Volk* com uma raça biológica.

Provavelmente o movimento reacionário mais famoso não nazista da Alemanha da República de Weimar e nazista foi o do conservadorismo revolucionário. Os conservadores revolucionários foram assim chamados porque, como Schmitt (Schmitt também é muitas vezes incluído no grupo – WOLIN, 1992, p. 427), elaboraram uma crítica severa da democracia liberal e de seu uso das forças industriais das tecnologias existentes, e pregavam a construção de uma outra modernidade, fundada na estrutura do Segundo Reich alemão. O conservadorismo revolucionário, enquanto movimento, se constituiu após a Primeira Guerra Mundial em oposição à democracia da República de Weimar. Seus principais membros eram Oswald Spengler, Ernst Jünger, Moeller van den Bruck, Hans Zehrer e Othmar Spann (padrinho de doutorado de Voegelin, junto com Hans Kelsen). Muitas vezes também são incluídos no grupo Martin Heidegger e, como dito, Carl Schmitt. Estes três últimos (Spann, Heidegger e Schmitt) se distinguiam dos demais membros por serem membros da Academia, ao invés de *Publizisten* (jornalistas ou ensaístas que tratavam de política); o anti-republicanismo, no entanto, bem como a influência nietzschiana,<sup>76</sup> os unia (WOLIN, 1992, p. 427 e 445).

Embarcando na crença nietzschiana acerca do papel do herói (ou do *soldado*) na derrocada de uma civilização fundada em valores decadentes (o *niilismo ativo*), eles

---

<sup>76</sup> Esta influência nietzschiana se dava através da *Lebensphilosophie*, o vitalismo, que contrapunha o homem como *animal rationalis* da tradição iluminista e a representação da vida humana enquanto vontade de potência. Todas as atividades humanas seriam, segundo esta posição, expressão dos afetos, e não da razão cognitiva. O niilismo europeu era, na verdade, sintoma do privilégio dado ao modo do racionalista de pensar. Spengler, em sua obra *O Declínio do Ocidente*, parte desta ideia para defender que “sangue e tradição” devem prevalecer sobre racionalidade; Klages, grande representante do “anti- intelectualismo intelectual” escreve uma obra chamada *Geist als Widersacher der Seele, O Intelecto como Inimigo da Alma. A Lebensphilosophie* levou, no decorrer do século XX, ao existencialismo de Heidegger e de Jaspers (WOLIN, 1992, p. 429 – 430). Nietzsche é o primeiro a expressar claramente a ideia de que os valores da *Zivilisation* ocidental são essencialmente niilistas. “Liberalismo, democracia, utilitarismo, individualismo e racionalismo iluminista são as crenças caracteristicamente estruturantes do decadente Ocidente capitalista” (WOLIN, 1992, p. 427).

acreditavam que ao herói cabia derrotar o *burguês*; o herói, como aquele que é bem-sucedido no risco, no perigo e na incerteza (responsável pela *decisão moral exigente*, que acaba com a incerteza), não pode ser detido pelos “cálculos mesquinhos acerca da utilidade e segurança” do burguês (*ibid.*). Esta oposição já tinha sido retratada pelo sociólogo e economista Werner Sombart em sua obra de 1915, *Händler und Helden (Mercadores e Heróis* – os mercadores eram os ingleses; os *heróis*, os alemães); ou seja, era uma tese que já tinha respeitabilidade acadêmica (*ibid.*, p. 445).

O conservadorismo revolucionário deve ser pensado em oposição ao conservadorismo tradicionalista. Se é bem verdade que ambos nutriam uma admiração pelo derrotado Segundo Reich, os tradicionalistas desejavam sua restauração, mas a restauração também das estruturas pré-modernas baseadas na ordem social aristocrática; já os revolucionários partiam da derrota do Segundo Reich na Primeira Guerra para reorganizar a sociedade – a Alemanha deveria, antes de mais nada, estar pronta para vencer a próxima guerra. A solução era proceder com a modernização da sociedade (cuja conceituação nas mãos de Jünger lembra bastante a economia de guerra comandada por Ludendorff e Hindenburg), preservando os “mitologizados valores germânicos do heroísmo, da vontade (em oposição à razão), da *Kultur* e da hierarquia. Em suma, o que se desejava era uma *comunidade moderna*.” O nazismo, quando vence, defende, em consonância com os conservadores revolucionários, a *modernização técnica* em oposição à *modernidade política ocidental* (com seus valores de liberalismo político vinculados às revoluções liberais do século XVIII nos Estados Unidos da América e na França – *ibid.*, p. 428). A concretização desta ideia é o cume do conceito de *Sonderweg*, o *caminho especial* percorrido pela Alemanha em direção à modernidade, distinto dos caminhos percorridos pela Inglaterra e pela França (o *caminho ocidental*) ou pela Rússia e pelos pan-eslavistas (o *caminho oriental*).

Esses dois movimentos, mais claramente reacionários, interagem muito bem entre si. Como as classificações, em regra, são posteriores às tomadas de posição, diversos autores são classificados ora em um movimento, ora em outro. Löwy e Sayre colocam todos sob a denominação *romantismo fascista*. Esta junção pode categorizá-los até corretamente em relação a uma série de índices e máquinas abstratas que também são arrolados como parte do romantismo fascista. Mas o movimento *völkisch* se caracteriza por uma grande proximidade com a natureza e diversos autores dentre os membros do movimento conservador revolucionário, em especial o mais influente deles à época, Ernst Jünger,<sup>77</sup> fizeram oposição

---

<sup>77</sup> Segundo Wolin (1992, p. 427), *Der Arbeiter* é a obra mais importante do Conservadorismo Revolucionário publicada durante o período da República de Weimar. Nela, Jünger recupera a distinção entre *herói*

ao nazismo (JÜNGER, 2008, p. 179 – 182). A grande questão é discernir no que o nazismo se aproxima destes movimentos e no que deles ele se afasta.

O reacionarismo alemão, e todos os reacionarismos desde a Revolução Industrial, de uma forma geral, se insurge justo contra a civilização maquinica inaugurada pelas revoluções burguesas. Na Alemanha, o principal pensador que estava a travar a batalha contra o uso que vinha sendo feito da tecnologia era Oswald Spengler, que afirmava:

O homem, evidentemente, estava cansado de simplesmente ter plantas, animais e escravos para servi-lo, e roubando os tesouros da natureza de metal e pedra, madeira e fios, de administrar a água em canais e poços, de quebrar suas resistências com navios e estradas, pontes e túneis e barragens. Agora ele desejava, não mais apenas saqueá-la de seus materiais, mas escravizá-la e aproveitar suas próprias forças para multiplicar sua própria força. Essa ideia monstruosa e incomparável é tão antiga quanto a própria cultura Faustiana. Já no século X, nós encontramos construções técnicas de um tipo totalmente novo. Já a máquina a vapor, o navio a vapor e a máquina de voar estão nos pensamentos de Roger Bacon e Alberto Magno. E muitos monges se ocuparam em suas celas com a ideia do Motor Perpétuo.

Dessa última ideia, desde então, não conseguimos nos afastar, pois o sucesso significaria a vitória final sobre "Deus ou Natureza" (*Deus sive Natura*), um pequeno mundo, nossa própria criação, movendo-se como o grande mundo, em virtude de suas próprias forças e obedecendo à mão do homem tão somente. Para construir um mundo por si mesmo, ser o próprio Deus - esse é o sonho do inventor Faustiano, e de lá surgiu todo o nosso *design* e *re-design* de máquinas, para se aproximar o mais possível do limite inalcançável do motor perpétuo. A ideia de saque da besta caçadora é perseguida até o seu fim lógico. Não é esse ou aquele pouco do mundo, como quando Prometeu roubou fogo, mas o próprio mundo, completo com seu segredo da força, que é arrastado para ser espólio de uma guerra vencida pela nossa Cultura. Mas aquele que não é possuído por esta vontade de poder sobre toda natureza sente necessariamente tudo isso como diabólico, e de fato os homens sempre consideraram as máquinas como a invenção do diabo - com Roger Bacon começa a longa fila de cientistas que sofrem como mágicos e hereges. (SPENGLER, 1976, p. 42-43)

Apesar do teor alarmista, as afirmações de Spengler encontraram ampla reverberação na *intelligentsia* de Weimar (BOURDIEU, 1989, p. 19), especialmente entre os conservadores revolucionários, dentre os quais Heidegger e Jünger. Heidegger aprofunda filosoficamente a conceituação poético-mítica de Spengler na obra *A Questão da Técnica*, de 1950, que é, na verdade, uma resposta ao livro de Spengler citado, de 1931. Neste livro, ele define *Gestell* (dispositivo, em alemão) “como a segurança do real sobre o modo da disponibilidade” e complementa afirmando a técnica como produção e disposição (AGAMBEN, 2013, p. 69). *Gestell* é, portanto, para Heidegger, a essência da Tecnologia enquanto modo de vida do homem contemporâneo, como forma de apresentação do real para ele; o real que só é real

---

(-soldado-trabalhador – este sendo o significado do título, a palavra *Arbeiter* significando *trabalhador*) e *burguês* (WOLIN, 1992, p. 427) – ambos são *typus*.

enquanto disponível para utilização (produção) científica, técnica, tecnológica e econômica, sobretudo.

Heidegger afirma que esta atividade de produção e disposição se dá, necessariamente, em busca de um fim, estabelecendo uma relação de causalidade entre técnica (instrumental) e este fim. *Causa* é uma forma do que os gregos chamam *poiesis*, e, especialmente a partir da filosofia tomista, atrai quase toda a atenção para si, em detrimento dos outros possíveis significados do termo grego. *Causa* “significa levar algo do não ser para o ser”, mas *poiesis* abrange mais, e é explicado “como um pro- duzir com base na latência na direção da ilatência, da não-verdade na direção da verdade, no sentido grego de *a-letheia*, ‘desvelamento’”. A técnica, como *causa*, é portanto, dada sua centralidade no pensamento filosófico ocidental, “um modo eminente desse desvelamento e, como tal, pertence ao destino histórico do Ocidente”. A técnica então não deve ser olhada a partir unicamente da perspectiva da instrumentalidade. O instrumento sim, é um modo de causalidade, mas a técnica é o método de revelação, para o homem ocidental, da verdade de um Ser (AGAMBEN, 2017, p. 91; e, por isso, a arte pode ser considerada uma alterantiva à técnica – a técnica como reveladora de uma racionalidade instrumental e a arte como reveladora de uma racionalidade existencial/metafísica). Por isso Heidegger identifica como o traço central da metafísica moderna “um operar no sentido de causar e produzir” (AGAMBEN, 2013, p. 68).

Uma das grandes polêmicas da vida de Heidegger, como da de Schmitt, foi sua associação ao Nazismo. Segundo Agamben, é só no campo desta concepção de técnica como destino do Ocidente enquanto caminho para a verdade que pode ser explicada esta associação. Heidegger escreveu em sua *Introdução à Metafísica*:

As obras que estão sendo divulgadas hoje em dia como a filosofia do nacional-socialismo nada têm a ver com a verdade e grandeza interior deste movimento (ou seja, o encontro entre a tecnologia global e o homem moderno); Estas obras foram todas escritas por homens pescando nas águas turbulentas dos “Valores” e das “totalidades”.<sup>78</sup>

O apoio de Heidegger ao Nazismo se deu, portanto, em razão da crença na impossibilidade de superação da técnica como *Weltanschauung* do Ocidente, e de que a técnica só poderia ser domada enquanto força propulsora da exploração não só econômica do mundo, mas, mais do que isso – vez que a própria economia está em em função da metafísica e, no caso, enquanto *oikonomia*, gestão do real, a constitui em grande medida – como força de busca pela verdade *aletheia*, por um poder político que compreendesse isso e deliberadamente

<sup>78</sup> HEIDEGGER, Martin. *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen: Max Niemeyer, 1962. (An Introduction to Metaphysics. Trans. Ralph Manheim. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1959.), p. 152 *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 2008, p. 88.

se propusesse a promover este encontro. Schmitt chega a uma conclusão aproximada, por sua vez, em um texto de sua “fase nazista”, o *Estado, movimento e povo* (*Staat, Bewegung, Volk*):

[Platão] fala das diferentes comparações entre o homem de Estado e um médico, um pastor e um timoneiro, a fim de confirmar, depois, a imagem do timoneiro. Esta passou, por intermédio do *gubernator*, a todas as línguas dos povos românicos e anglo-saxônicos influenciadas pelo latim e tornou-se a palavra para governo [*Regierung*], como *gouvernement*, *governo*, *government*, ou como o *gubernium* da antiga monarquia dos Habsburgos. A história desse *gubernator* contém um belo exemplo de como uma comparação imaginosa pode tornar-se um conceito jurídico-técnico.<sup>79</sup>

A esse *gubernator* Schmitt dá o título de *Führer* (AGAMBEN, 2011, p. 90). Assim, o político é reintroduzido no socioeconômico a partir da alteração do conceito de soberania, com a preservação da decisão, mas a alteração da limitação. O soberano, para Schmitt, já prescindia das definições limitantes da competência no espectro propriamente político, que Agamben mostra terem longa história no Ocidente (AGAMBEN, 2011), e, invocando o pensamento contra-revolucionário, mas, mais do que isso, completando-o (vez que o próprio Donoso Cortés já haveria justificado a possibilidade da formulação final de Schmitt ao afirmar que “ante ao mal radical não há ditadura” – SCHMITT, 2006, p. 59), ele constrói uma nova figura de soberania, aquela que define o soberano como “quem decide sobre o estado de exceção” (SCHMITT, 2006, p. 7).<sup>80</sup>

<sup>79</sup> SCHMITT, Carl. *Staat, Bewegung, Volk: Die Dreigliederung der politischen Einheit*. Hamburgo, 1933, p. 10 apud AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a Glória: Uma Genealogia Teológica da Economia e do Governo*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 90.

<sup>80</sup> O pensamento político reacionário tradicional, ou seja, que floresce “entre as duas revoluções de 1789 e 1848” (SCHMITT, 2006, p. 49), é recuperado na figura de três autores, de Maistre, Bonald e Donoso Cortés, por Carl Schmitt, polêmico jurista alemão, em sua obra de 1922, *Teologia Política (I<sup>80</sup>): Quatro capítulos sobre a doutrina da soberania*. O que ele vê nos três são conceitos que podem ser instrumentalizados contra os “[N]orte-americanos da área financeira, técnicos industriais, socialistas marxistas e revolucionários anarco-sindicalistas”, unidos pela “exigência de que se elimine o poder impertinente da política sobre a objetividade da vida econômica” (SCHMITT, 2006, p. 58).

Carl Schmitt se associa ao partido nazista em 1933, mas acaba perdendo sua posição de destaque em razão tanto de seus laços, então considerados comprometedores, com a Igreja Católica e com judeus e marxistas, quanto de seu histórico de ataques ao próprio partido, feitos no seu livro *Legalidade e Legitimidade*, de 1932 (CASTELO BRANCO, 2011, p. 19-20). Isso não impede que sua obra seja ostracizada até hoje, apesar da lenta recuperação que dela vem sendo feita, em especial por Giorgio Agamben e pelos intelectuais franceses (SCHMITT, 2014, p. 16; neste mesmo sentido, mas em tom de crítica, FARIAS, 2017, p. 100).

A insurgência de Schmitt era contra o pensamento técnico-econômico (contra a *decisão racional econômica e o procedimentalismo*), pelo qual não haveria mais “a decisão moral exigente”, que é “o cerne da idéia política” (SCHMITT, 2006, p. 58), qualquer que fosse a forma que ele tomasse. O grande problema, que Schmitt recupera de Donoso Cortés, é o fato da discussão política sem decisão, que caracteriza a classe burguesa, levar a um império do econômico sobre a vida humana, seja na perspectiva liberal, sustentada sobre os direitos liberais (liberdade de imprensa, expressão, comercial, profissional *etc*), seja na perspectiva socialista, sustentada pela insurgência contra a autoridade, que é considerada um óbice a uma “vida natural, imediata e da ‘pessoa’lidade livre de problemas”, que levaria à destruição da própria classe burguesa, mas não à alteração do paradigma do econômico (SCHMITT, 2006, p. 54-58).

Na tradição reacionária, a “decisão moral exigente” é “o cerne da idéia política” (SCHMITT, 2006, p. 58; este é o *decisionismo* schmittiano). Essa decisão é a decisão do herói, ou do vilão (ou do herói que se torna vilão quando a história é contada pela burguesia), aristocráticos. O heroico é reacionário, nas artes ao menos (e muito provavelmente, na vida), vez que o heroico não pode ser submetido à disciplina do trabalho burguês. O tempo do herói não é o tempo

Esse soberano/*Führer* schmittiano é o *Κυβερνήτης* (*cybernētēs*) platônico, descrito na obra *Político* que significa “timoneiro” ou “governador” e, apesar do caráter mítico que lhe concede Schmitt, mas sem qualquer transcendência em relação àqueles que conduz – há o que Schmitt chama de *Artgleichheit*, uma absoluta igualdade de espécie “entre o *Führer* e seu séquito”<sup>81</sup> –, sua configuração, se cotizada com a concepção heideggeriana acerca do papel do nazismo se assemelha mais à noção formulada na derradeira entrevista do filósofo à revista *Der Spiegel*. Nesta entrevistam, Heidegger associa o papel da filosofia até meados do século XX à cibernética moderna, ou seja, o papel do rei-filósofo platônico, qual seja, compreender o real e agir (que nada mais é do que sua concepção de técnica), ao *cybernētēs* (HEIDEGGER, 2009, p. 34).

Schmitt, em face deste aspecto especial do *Führer*, se refere ao povo como “o lado impolítico [*unpolitische Seite*], que cresce sob a proteção e à sombra das decisões políticas”,<sup>82</sup> que caberiam essencialmente ao líder enquanto tal. Ou seja, para Schmitt, como para Heidegger, se tratava de diminuir a possibilidade de decisão do povo.

Em Schmitt, esta crítica se fundava no estudo do pensamento reacionário, que vê na expansão da liberdade e da igualdade uma ameaça ao político enquanto decisão, em prol de um governo puramente fundado no econômico; em Heidegger, o objetivo era, fundado em seu conceito de enraizamento e nas obras de Ernst Jünger (BOURDIEU, 1989, p. 49 e ss.; Schmitt também se apropria de Jünger, para sua definição do político – SCHMITT, 2008, p. viii), a libertação da essência do homem, através da tecnologia (FRANCO DE SÁ, 2008, p. 42), a criação de uma civilização onde o homem funcionalizado seria livre pela significação do

---

da fábrica ou da empresa, é o tempo da jornada (MACINTYRE, 2007, p. 219).

O romantismo reacionário inaugura a partidarização do *ethos* aristocrático. Apesar de Schmitt iniciar seu discurso acerca do tema falando o exato contrário, Habermas é do entendimento de que o próprio Schmitt, com a sua estetização do político, se inclina para uma versão fascista do romantismo reacionário (WOLIN, 1992, p. 424). Schmitt arguia que o movimento romântico, em especial os setores que posavam de reacionários politicamente, eram *ocasionalistas*, na esteira do pensamento de Malebranche. Carpeaux o prova errado (CARPEAUX, 1961b, p. 20183) – além do professor comum, o cardeal Giacinto Sigismondo Gerdil, ocasionalista, a conversão dos românticos para o catolicismo e para restitucionismo não tinha sido oportunista (CARPEAUX, 1961b, p. 2183).

Löwith, indo além de Habermas, afirma que o pensamento do próprio Schmitt não tem um caráter só estético, mas mesmo *malebranchiano* em seu ocasionalismo, decorrente do seu decisionismo (o foco na *decisão moral exigente*, mas não no conteúdo dela – o soberano-*heroico* fica livre como um Deus para realizar milagres – WOLIN, 1992, p. 446). Este foco na decisão e na assunção do poder absoluto do soberano, na verdade, deriva de uma adaptação sem reflexão do pensamento contra-revolucionário católico para uma versão da modernidade derivada das circunstâncias formativas política alemã. É quase um Barroco político. É a mesma ideia que os pensadores contra-revolucionários tentam preservar – razão pela qual, inclusive, não são associados ao absolutismo, mas ao medievo e as histórias de terror gótico (SCHMITT, 2006, p. 49), como o próprio Schmitt deveria ser.

<sup>81</sup> SCHMITT, Carl. *Staat, Bewegung, Volk: Die Dreigliederung der politischen Einheit*. Hamburgo, 1933, p. 42 *apud* AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a Glória: Uma Genealogia Teológica da Economia e do Governo*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 91.

<sup>82</sup> SCHMITT, Carl. *Staat, Bewegung, Volk: Die Dreigliederung der politischen Einheit*. Hamburgo, 1933, p. 12 *apud* AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a Glória: Uma Genealogia Teológica da Economia e do Governo*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 91.

trabalho operativo da tecnologia.<sup>83</sup> O trabalho, então, seria o responsável por fazer pertencer à comunidade, mas que, profundamente tecnicizado, vai abrir os olhos para esta noção de pertença, por ser livre da opressão física do trabalho então existente.

O nacional-socialismo constitui-se como uma opção viável, ainda que não a melhor, só diante destas circunstâncias; mesmo que nazistas e conservadores revolucionários se opusessem em diversos tópicos, a proximidade entre eles era maior do que a proximidade de qualquer um deles com qualquer movimento de caráter marxista ou igualitarista, de uma forma mais ampla. Mesmo que Heidegger, Jünger e Moeller van den Bruck tenham eventualmente se afastado do nazismo, a natureza profascista de seus pensamentos terminou servindo para justificar o nazismo (WOLIN, 1992, p. 426).

Este processo de indagação filosófica acerca da mecanização da vida que começa com os conservadores revolucionários ocorreu todo em um período de grande expansão do domínio tecnológico sobre todas as partes da vida humana. O trabalho mudou, a guerra

---

<sup>83</sup> É na relação entre homem e tecnologia, portanto, que o pensamento de Heidegger e o nazismo se aproximam (AGAMBEN, 1998, p. 87/8). Segundo Heidegger, o tratamento ôntico da política levaria às condições para o desaparecimento de uma sociedade cuja “vida pública” consiste na dispersão pela qual o homem se esquece de si enquanto estar-lançado no mundo e se compreende como um sujeito individual dotado de uma existência separada, segura e desvinculada de qualquer destino determinante, a sociedade liberal, e passaria a tratar do aparecimento de uma comunidade em que os homens não se compreendessem como sujeitos desvinculados, mas como singulares que, longe de surgirem como indivíduos separados e atomizados numa existência segura, se assumissem como o “aí” de um ser que ultrapassa a sua individualidade, e cujos fados são já sempre determinados pelo destino da comunidade que os precede e sustenta na sua singularidade (FRANCO DE SÁ, 2008, p. 26). Quando o Nazismo ascende ao poder na Alemanha, Heidegger vê então a concretização de seu ideal de comunidade enraizadora, somado à roupagem moderna conferida pela técnica – não tanto uma rejeição do moderno, mas da modernidade.

É nas categorias usadas por *Der Arbeiter*, obra de Ernst Jünger, publicada em 1932, que Heidegger tentará encontrar a base para a tradução de uma consideração ôntica da política (FRANCO DE SÁ, 2008, p. 29). Ernst Jünger faz uma proposição semelhante a de Heidegger em sua obra, ao tratar do trabalhador como um Tipo que, como o Soldado do Front, encarna uma espécie de vida<sup>83</sup>. O contato com os elementos materiais da tecnologia na atividade produtiva e no *front*, segundo Jünger, transformaria a vida dos indivíduos que desempenham essas atividades, levando-os a superar as distinções individuais derivadas da moral da sociedade burguesa e a instaurar um organismo social que vive em constante estado de mobilização.

O trabalhador, por ser o operador do tecnológico, encontra-se indistinto dele, e vê nele a forma de uma sociedade onde não há mais distinções, onde todos são engrenajens. O trabalhador não é só mais aquele que trabalha, mas “aquele que revela o trabalho como a lei geral de um mundo que se dedica inteiramente à eficiência e à produtividade, mesmo no lazer e no descanso” (BENOIST, 1997, p. 51). Assim, a configuração do homem como trabalhador consistiria na aniquilação, no próprio homem singular, daquilo que é individual e subjetivo (FRANCO DE SÁ, 2008, p. 13).

O “realismo heroico”, a atitude do homem que se assume como trabalhador consistiria, para Jünger, num desdobrar da própria consciência. Sem este desdobramento fundamental, sem esta cisão entre, por um lado, o homem singular que se assume como trabalhador e, por outro, o trabalhador como o qual o homem singular se assume, não seria possível pensar a liberdade como trabalho, tal como por Jünger é pensada. E era justamente este desdobramento fundamental que a concepção heideggeriana da essência do homem como aí-ser não poderia deixar de excluir (FRANCO DE SÁ, 2008, p. 40).

A apropriação, por parte de Heidegger, das categorias de Jünger, assim como sua adesão ao nacional-socialismo, são ações vinculadas por uma lógica, qual seja, ambas são manifestações de seu pensamento, no sentido de “desobstruir o acesso do homem à sua própria essência enquanto aí-ser, libertando o poder desta mesma essência, a política”, que, para Heidegger, não tinha como fim o poder e a liberdade do indivíduo ou mesmo da comunidade humana “que o situa como já sempre lançado num destino comum”, ou, ainda, do trabalhador (FRANCO DE SÁ, 2008, p. 42). O que Heidegger anseia é a liberdade da essência do homem, através da tecnologia, a criação de uma civilização onde o homem funcionalizado vai ser liberto pela significação do trabalho operativo da tecnologia.

mudou, o transporte mudou e até mesmo a vida doméstica mudou, graças à inovação tecnológica promovida com fins exclusivamente econômicos. Todos estes autores citados viram de forma mais ou menos crítica o predomínio da atividade privada na condução destas mudanças. Em compensação, todos (Spengler, Schmitt, Heidegger e até Wittgenstein – BOUVERESSE, 1991, P. 19) apoiaram, também em maior ou menor grau, a condução por parte da associação política desta mecanização social. Foi só quando foi descoberto o grau de intensificação da intervenção tecnológica sobre a vida biológica, expresso melhor nos campos de concentração, que o assunto passou a ser considerado tabuístico.

#### b) A peculiaridade do nazismo

Feita esta peregrinação não exaustiva pelo pensamento reacionário alemão, cabe agora diferenciá-lo do nazismo. O que o nazismo tem que não é reacionário? É aqui que a questão se torna particularmente problemática. A exploração do caráter mítico é algo que perpassa o reacionarismo político alemão do período e, para todos os fins, o pensamento político reacionário que aqui se está estudando. Uma questão muito própria das ordens tradicionais é uma noção estática da vida. A vida pode melhorar, mas, em suas circunstâncias íntimas, ela não muda de natureza. Se o homem pode se transfigurar, isso deve vir de seu próprio cultivo das virtudes – o mundo não muda, muda o homem, e só voluntariamente.

Uma proposta muito propriamente iluminista, e, conseqüentemente, anti-reacionária, é a de que a alteração da sociedade pode levar à criação de um novo homem melhor. Kant, por exemplo, rejeita a possibilidade da “perfeição imanente das pessoas individuais dentro da história”, em sua *Crítica da Razão Prática*, mas ele reconhece o “progresso sem fim da razão da espécie na história do mundo” (SANDOZ, 2010, p. 98 – 99). Mas Kant vai além disso. Sua filosofia da história, epítome do pensamento burguês liberal, não só garante a *paz perpétua* a se instaurar no futuro, mas também se funda na própria ideia de um Império universal da razão prática, que justificaria qualquer espécie de violência para alcançar esta paz perpétua (KOSELLECK, 1999, p.138).

Agamben relata o debate que envolveu Carl Schmitt e outros autores na reflexão acerca do idealismo alemão, no qual Kant desfruta de uma significativa influência, como um providencialismo secularizado (tese a qual Schmitt adere), e afirma quem não há qualquer dúvida que ele, bem como seus descendentes, o sejam (AGAMBEN, 2011, p. 4 – 6). O hegelianismo, o romantismo influenciado pelo hegelianismo, até mesmo o marxismo, todos

são *imanentizações do escathon*,<sup>84</sup> para utilizar o termo de Voegelin.

Dentre as muitas variáveis da extrema direita, algumas partem da ideia de que, somadas certas condições, que são compreendidas ou não enquanto condições pelos membros de um movimento, é possível iniciar o processo de criação de um paraíso terreno e dar fim à história (VOEGELIN, 1982, p. 92 – 99). Mas os que entendem desta forma não podem ser considerados propriamente reacionários, porque a ação deles não está voltada para a reinstauração das condições de um determinado passado, mas para um futuro ideal. Aqueles que não têm um passado específico em vista, mas sim uma recuperação de elementos do passado em uma nova conformação ideal que depende da implementação de alguma condição não existente neste próprio passado, obviamente não podem ser chamados reacionários, vez que o reacionarismo, depende de uma ação que ameace uma determinada ordem pré-existente ou perdida, mas que, de qualquer forma, já tenha existido, para se contrapor.

Assim, dados estes termos, o nazismo não pode ser considerado um movimento propriamente reacionário, vez que um de seus elementos não está exatamente presente: a raça. Se é bem verdade que a ideia de raça ariana dentro do nazismo envolve uma luta eterna contra as forças que se lhe opõe e que estão vencendo há muito, a implementação de um sistema político fundado essencialmente na gestão dos elementos biológicos para a preservação desta comunidade política não configura uma reação para um Estado pré-existente, mesmo porque o conhecimento destes conceitos biologistas é o que, supostamente, levaria ao fim dessa guerra e a instauração do Reich de Mil Anos. A reivindicação dos mitos entra aí: estes mitos seriam símbolos essencialmente arianos e que pertenceriam aos seus sucessores (GOODRICK-CLARKE, 2005, p. 177).<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> “Imanentização do *escathon*”, ou *imanentização escatológica*, é o nome que Eric Voegelin dá à conversão da crença na perfeição transcendente, uma perfeição que só poderia ocorrer, utilizando o exemplo do Cristianismo, após a morte, na crença em uma perfeição alcançável na Terra – um momento de fim da história. Esta imanentização também tem uma faceta teológica (o termo é de Voegelin, mas creê-se que poderia ser usado *antropológico* aqui também), que trata mais propriamente da perfectibilidade do ser humano em si, e não ao estado de perfeição por vitória sobre todos (ou ao menos sobre alguns) os males – doença, pobreza, violência – que caracteriza a imanentização escatológica, e uma faceta axiológica, que trata sobre os meios para alcançar esta perfeição (VOEGELIN, 1997, p. 52). O conceito de imanentização do *escathon* faz parte da máquina abstrata gnosticismo desenhada por Voegelin, que não será tratada no presente trabalho.

<sup>85</sup> Havia um amplo movimento ocultista na Alemanha das décadas de vinte e trinta. Esse movimento se caracterizava por uma mitificação do passado nacional, vez que os resquícios dos povos germânicos, em si, não eram particularmente favoráveis às afirmações de uma civilização comparável às mediterrâneas ao norte (como o próprio Hitler afirmava, como visto). Assim, não eram raras as associações dos alemães ao grupo populacional mais amplo dos povos indo-europeus, à época frequentemente referidos como indo-arianos. Os próprios avanços dos estudos da mitologia comparada e da linguística muitas vezes serviam para reiterar estas especulações, como visto.

Ademais, entre os movimentos *völkisch*, crescia a crença de que o Cristianismo seria uma religião importada (crença muitas vezes acompanhada de um feroz anti-semitismo) e que os alemães deveriam voltar a cultuar seus deuses “originais”. Este movimento chegou a ter uma significativa repercussão e J.W. Hauer, líder do Movimento da Fé Alemã, que pregava o retorno ao culto a Wotan, chegou a ministrar seminários com Jung, que teria se baseado nele e em seu Movimento para escrever o ensaio *Wotan*, de 1936. Segundo Jung, Wotan era um deus errante, das tempestades e capaz de possuir pessoas; possuía uma nação inteira através de Hitler (ELLWOOD, 1999, p. 54).

Mas quem, afinal, são os arianos, segundo os nazistas? Voegelin se fez a mesma pergunta e dedicou dois estudos ao desenvolvimento da ideia da raça dentro da ciência, respondendo à ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, o *Rasse und Staat* e o *Rassenideein der Geistesgeschichte*. Os livros criticam a ideia de raça biológica e a redução que ela implica do conceito de essência do homem às fontes materiais genéticas. Seu estudo analisa o conceito de raça nas obras dos filósofos gregos e cristãos, passando por Leibniz, Wolff, Herder, Kant e Schiller, até o presente. Segundo ele, é a concepção da possibilidade de um Estado a-histórico, ainda que construído na história, comum à metafísica do liberalismo e do comunismo, que estimula a distorção de um conceito essencialmente filosófico. O igualitarismo político liberal e o materialismo econômico marxista são distorcidos em uma biologização da natureza humana, que, de outra forma, é constituída de uma variedade complexa de fatores (clima, história, geografia etc – SANDOZ, 2010, p. 93 – 94).

Voegelin chama de *ideia da raça* a concepção da raça “como um mito ou símbolo político da comunidade, especialmente como proposto desde meados do século XIX por Gustav Klemm e o conde Joseph Arthur de Gobineau até Alfred Rosenberg e o surgimento contemporâneo do ‘nacionalismo ditatorial’.” (*ibid.*, p. 97). Segundo o autor austríaco, é com a transformação da ideia de *corpus mysticum*, já estudada, uma ideia fundada no universalismo da Igreja, em uma ideia particularizada para a experiência alemã, especificamente, no trabalho de Fichte que começa a se formar a ideia de raça como concebida no século XIX.

Mas antes, ela passa por Kant, vez que um de seus ingredientes principais é o milenarismo que a razão kantiana proporciona (na ideia da *paz perpétua*). Fichte se apropria desta ideia do avanço da razão e lhe dá um agente. Quem libertará o mundo de todos os grillhões é, especificamente, o povo alemão – ele representará o Reino de Deus na luta contra o reino do diabo (a ignorância e a opressão que imperam sobre o mundo). Os nazistas só deram uma nacionalidade a esta *Gegenidee*: a judaica (SANDOZ, 2010, p. 100). Mas há mais um elemento além da vitória futura, do império universal de uma única verdade e da cabala de escolhidos para alcançar esta ideia futura: a ideia nórdica.

Ela começa enquanto parte de estudos especificamente zoológicos, com o *Homo europaeus* de Lineu, a ideia de Johann Blumenbach de caucasiano, a ideia de Klemm de que, entre as raças ativas, uma era mais clara e a outra mais escura, o “gigante loiro, de cabeça longa e olhos azuis” de Gobineau, a raça indo-germânica de Schlegel, o ariano que se põe como inimigo do semita na obra de Renan, o alemão enquanto tipo biológico de Chamberlain

---

e Woltmann, a recuperação, por Vacher de Lapouge, do *Homo europaeus* para associá-lo ao ariano e, por fim, “a criação do termo raça nórdica por Joseph Deniker” (*ibid.*, p. 101); queria-se, associando este elemento biológico a elementos míticos, associar o alemão aos “antigos heróis teutônicos das sagas islandesas, os *Eddas*, e o *Nibelungenlied* como representativos do melhor da humanidade” (*ibid.*). Alfred Rosenberg, editor do *Völkischer Beobachter*, ideólogo da *Volkskultur* nórdica, teórico racista, anti-semita e anti-católico, era o arauto nazista desta “tradição intelectual”.

O grande poeta da tradição deste *heroísmo teutônico* seria Wagner.<sup>86</sup> Wagner pretendia unir em seu *Der Ring des Nibelungen* tudo: desde a *Nibelungenlied* (pouco usada, apesar de Wagner ter adotado as formas nominiais alemãs para suas personagens), até a *Völsung Saga* e às *Eddas* Poética e em Prosa (que compõem as principais fontes do compositor). Estas fontes não estavam organizadas, mas tampouco estava o intento de Wagner, que tendia ora para o anarquismo político, ora para a defesa da monarquia, ora para a crença de que só-o-amor-salva, ora para a vontade de potência, ora para o materialismo, ora para a ascese, ora para o triunfo epifânico, ora para o fatalismo apocalíptico. A esta combinação heterodoxa Hitler deu o crédito pela sua reflexão acerca da revolução (e como ser um revolucionário artista – CHANCE (Ed.), 2003, p. 75 – 76 e 90; neste mesmo trecho, a autora Christine Chism mostra como Tolkien e Lewis se interessaram durante muito tempo por Wagner e como que o afastamento de Tolkien em relação a Wagner só se dá depois que as obras de ambos passam a ser comparadas com muita frequência).

Wagner foi totalmente absorvido no programa nazista, tendo o festival de Bayreuth, palco para suas obras desde fins do século XIX, se tornado, a partir da ascensão de Hitler ao poder, parte da programação anual oficial do Estado alemão. Então seu diretor artístico era Heinz Tietjen; em 1938, durante sua gestão, a brochura do festival dizia:

O trabalho de Wagner nos ensina a dureza na figura de Lohengrin... Através de Hans Sachs, nos ensina... a honrar todas as coisas alemãs... Em O Anel dos Nibelungos, traz à nossa consciência, com uma clareza sem precedentes, a terrível seriedade do problema racial... Parsifal, mostra-nos que a única religião que os alemães podem abraçar é a luta pela vida divina. (citado em CHANCE (Ed.), 2003, p. 76)

Segundo a análise de Voegelin, que antecedeu em seis anos a Segunda Guerra

<sup>86</sup> A moda ocultista de fins do século XIX, também vira em Wagner seu “filósofo e sacerdote de arcanos mistérios”; Mallarmé, Dujardin e Villiers de L’Isle Adam, todos autores famosos então, haviam contribuído para a o nº1 da *Revue Wagnérienne*, que saiu em fevereiro de 1885. Blavatsky, fundadora da Teosofia, lançara em 1893 seu *A Doutrina Secreta*, texto admirado por Yeats que trazia uma espécie de hinduísmo mistificado. Papus, fundador dos estudos modernos da “magia”, havia lançado em 1888 seu *Traité Élémentaire de Science Occulte*, baseado na Cabala e no Rosicrucianismo. A crise do naturalismo havia dado espaço ao ocultismo (BOSI, 2013, p. 300).

Mundial, o conflito era inevitável. Bastava que se olhasse para o mundo para ver quão escassa era a população que deveria povoá-lo, segundo os ideólogos nazistas. Não só era necessária a guerra para limpar o caminho, mas a própria procriação induzida (como foi, efetivamente, através do programa Lebensborn). O plano não era realmente nacional, vez que não eram todos os membros da nação alemã que dele fariam parte, mas internacional; era o “internacionalismo loiro” de Fritz Lenz, o principal biólogo do Reich (ibid., p. 95 e 102).

Entre as raças, no nazismo, se elaborou uma noção de hierarquia. Esta noção, no entanto, era incompatível com a ideia original de aristocracia, bem como com as ideias centrais do movimento *völkisch* e do movimento conservador revolucionário aqui tratadas.

### 3.6 O condado como experiência política do romantismo restitutionista

Agora se deve mostrar outra tradição de apreensão do mito. A extrema direita europeia tem, nas últimas décadas, tentado capturar Tolkien para seu imaginário. Na *Nuova Destra* italiana, a obra de Tolkien era tomada em conjunto com o trabalho de Julius Evola, em razão de sua perspectiva mítica de tempo que se opõe às noções burguesas de tempo de trabalho e de progresso (tudo é como sempre foi e o trabalho, bem como a sociedade como um todo – e há, de fato, uma hierarquia nas sociedades desenhadas por Tolkien – deve ser organizado dando privilégio a uma determinada forma-de-vida considerada adequada ao homem – GRIFFIN, 2008, p. 19) e de materialismo e de globalização (ibid., p. 196). Os centros de formação italianos desta nova extrema direita chegaram inclusive a se chamar *Campi Hobbit* e era comum ler artigos seguidos sobre Tolkien, Evola e Carl Schmitt na revista italiana do movimento, conhecida como *Trasgressioni* (MÜLLER, 2003, p. 212 e 283).

Antes de mais nada, no entanto, deve-se considerar a repúdia específica de Tolkien a Hitler. em carta de 09.06.1941 endereçada ao seu filho, Michael. Hitler, em sua opinião, “[A]rruína, perverte, aplica erradamente e torna para sempre maldito esse nobre espírito nórdico [...]” (TOLKIEN, 1993, p. 91).<sup>87</sup> Tolkien é aqui o franco opositor de Alfred Rosenberg. Influenciado pelo romantismo alemão, Rosenberg, de quem se falou brevemente acima, partiu da *Kulturgeschichte* e dos trabalhos de Gobineau e de Chamberlain para instituir o mito da oposição entre a “alma nórdica, positiva, criativa, masculina, artística” (que

---

<sup>87</sup> Tolkien, no entanto, não estaria sozinho em suas críticas, vez que a Nova Direita Europeia, ao menos em seu aspecto mais intelectual (encarnado no G.R.E.C.E, de Alan de Benoist), rejeita abertamente o nazismo. Mas ele também não é absolutamente apartidário ou, ainda, um defensor do *status quo*. Tolkien chegou a manifestar opinião a favor de Franco na Guerra Civil Espanhola, (favorável á defesa que este fazia da Igreja e do clero contra as investidas dos comunistas – TOLKIEN, 1993, p. 155), e ele certamente não se sentia um democrata, ao menos no sentido comum do termo (ibid., p. 327 e 373).

encontraria sua origem nas míticas Hiperbórea Thule e Atlântida, como será visto), e as massas democráticas das “subraças” sulinas, judaicas, negras, asiáticas, católicas,<sup>88</sup> cristãs paulinas<sup>89</sup> e urbanas. Além disso, sua pregação a favor do conflito, do individualismo e sua rejeição da misericórdia, da compaixão e da humildade como valores éticos marcam ainda mais sua oposição em relação a Tolkien (CHANCE (Ed.), 2003, p. 72 – 73; é interessante contrastar a impressão de Tolkien com a de H.P. Lovecraft, fantasista americano responsável pelos *Cthulhu Mythos* que acha a escrita de Rosenberg engajadora – *ibid.*, p. 89).

a) *In a hole in the ground, there lived a Hobbit:*

Tolkien e a organização socioeconômica do Condado; Tolkien define sua maior obra, *O Senhor dos Anéis*, como “uma obra fundamentalmente religiosa e católica”, derivada de um processo inconsciente de inserção do Catolicismo no texto, e que, durante a revisão, se tornou consciente para o próprio autor – é devido a esta inconsciência que não há qualquer aspecto institucional ou teológico da religião expresso no texto, sendo, segundo ele, o simbolismo e a própria história suficientes para que seja alcançada esta compreensão (TOLKIEN, 1993, p. 269). Por isso, o estudo dele é muito importante e, ao mesmo tempo, inserido aqui: mesmo autores dentro do Heavy Metal que devotaram suas carreiras a atacar o Cristianismo recorrecaram a Tolkien, um autor fundamentalmente católico. Esta capacidade de diálogo sem dúvida se dá em torno do *ethos* pagão aristocrático trazido por ele tanto nas suas obras imaginativas inovadoras<sup>90</sup> quanto nas suas releituras de obras e temas mais propriamente associados ao passado pré-cristão da Europa. Isso, no entanto, não oculta a singularidade histórica da Igreja como gestadora desta cultura intermediária.

Tolkien deliberadamente trata, no Prefácio d’*O Senhor dos Anéis*, do capítulo que parece ser o mais importante para aqueles que queiram entender sua visão política distributista,<sup>91</sup> qual seja, o capítulo *O expurgo do Condado*, referindo-o à sua realidade. Este

<sup>88</sup> Neste caso, a oposição era recíproca; a Igreja Católica condenou os livros de Rosenberg ao Index Librorum Prohibitorum, além de ser comum o caso de membros da hierarquia eclesiásticas serem presos por apresentar resistência a doutrinas nazistas ou por delas fazerem troça (EVANS, 2012, p. 279 – 280).

<sup>89</sup> O nazismo chegou a apoiar uma espécie de cristianismo, dos “Cristãos Alemães”, movimento muito forte dentro das igrejas protestantes, que tinha como fim “transmitir as novas doutrinas raciais e nacionalistas do regime”, bem como “opor-se à ‘missão judaica na Alemanha’, rejeitar ‘o espírito do cosmopolitanismo cristão’ e combater a ‘mistura racial’ como parte da missão de estabelecer uma crença em Cristo apropriada à nossa raça” (EVANS, 2012, p. 263 – 264).

<sup>90</sup> Que, na verdade, são releituras não só dos temas, mas dos métodos dos autores da cultura intermediária cristã (TOLKIEN, 2015, p. 458).

<sup>91</sup> Há grande polêmica entre os comentaristas da relação de ambos os autores acerca deste tópico, mas quase toda ela passa por uma abordagem, *a priori*, genérica e profundamente interpretativa. Sabe-se que Tolkien era bem familiarizado com o trabalho de Chesterton (neste sentido, para além do comentário feito acerca de *The Ballad of the*

capítulo, “parte essencial do enredo”, não tem, segundo ele, “qualquer caráter alegórico ou referência política de qualquer tipo”, mas sim “alguma base na experiência”, que ele relata:

O lugar em que vivi na infância estava sendo lamentavelmente destruído antes que eu completasse dez anos, numa época em que automóveis eram objetos raros (eu nunca tinha visto um) e os homens ainda estavam construindo ferrovias suburbanas. Recentemente vi num jornal a fotografia da ruína do outrora próspero moinho de milho ao lado de seu lago que muito tempo atrás me parecia tão importante. Jamais gostei da aparência do Moleiro jovem, mas seu pai, o Moleiro velho, tinha uma barba preta, e seu nome não era Ruivão. (TOLKIEN, 2012, p. XVI)

A compreensão plena desse trecho só é possível se ele for lido a partir do referido capítulo e do Prólogo da obra. Quando Tolkien vai definir a organização socioeconômica dos hobbits, ele o faz a partir de uma perspectiva antropológica.

Os hobbits são um povo discreto mas muito antigo, mais numeroso outrora do que é hoje em dia. Amam a paz e a tranquilidade e uma boa terra lavrada: uma região campestre bem organizada e bem cultivada era seu refúgio favorito. Hoje, como no passado, não conseguem entender ou gostar de máquinas mais complicadas que um fole de forja, um moinho de água ou um tear manual, embora sejam habilidosos com ferramentas.

[...]

[...] tinham dedos longos habilidosos e podiam fazer muitas outras coisas úteis e graciosas. [...] eles riam, comiam e bebiam, frequentemente e com entusiasmo, gostando de brincadeiras a qualquer hora, e também de cinco refeições por dia (quando podiam tê-las). Eram hospitaleiros e adoravam festas e presentes que ofereciam sem reservas e aceitavam com gosto. (*ibid.*, p. 1 – 2)

Tolkien é incluído por muitos autores no neoromantismo britânico do século XX (que tinha como representantes, além de Tolkien, McNeice, Auden, Spender e Britten – CHANCE (Ed.), 2003, p. 66), por seu apreço pelo mundo natural, que vê como um meio de fuga do industrialismo e da perversão da imaginação humana (que, no industrialismo, se dedica a criar meio de opressão do ser humano – *ibid.*, p. 89). Seu apreço por um passado irrecuperável também tem forte caráter romântico (*ibid.*, p. 91),<sup>92</sup> e de linhagem especificamente

---

*White Horse*, há uma citação direta da *Ortodoxia* em TOLKIEN, 1993, p. 608), mas nunca se manifestou acerca do distributismo em si. Charles Coulombe e Joseph Pearce entendem, no entanto, que Tolkien expressava no Condado os valores do distributismo, e mesmo suas bases primordiais, definidas nas encíclicas papais *Rerum Novarum*, de Leão XIII, e *Quadragesimo Anno*, de Pio XI, quais sejam, respeito à autoridade tradicional, representação popular, subsidiariedade e ordenação sociopolítica mínima, diminuindo também o número de conflitos sensivelmente (BLOOM (Ed.), 2008, p. 99). Apesar de Rosebury afirmar que Tolkien provavelmente não discordaria da ideia do distributismo, o que ele fala efetivamente é que o Condado tem uma política meio republicana, meio aristocrática (TOLKIEN, 1993, p. 365). Isso não seria incompatível nem com a ideia de distributismo, nem com a ideia de *englishness* que se utiliza como modelo para tratar de Tolkien. Rosebury, por si, e utilizando a análise de Christopher Garbowski, lembra, no entanto, que o tratamento dado ao Condado não é o tratamento de uma utopia. A região tem seus problemas (BLOOM (Ed.), 2008, p. 100 – 102). Crê-se que esta visão seja correta; o que se quer destacar é a continuidade de uma mesma visão sobre política em autores da mesma escola.

<sup>92</sup> Estes traços são representados em seus hobbits, bem como seu gosto por acumular. As personagens tinham o hábito de acumular coisas não iam utilizar e as chamavam de *mathom*. O museu que mantinham em Grã Cava, uma região do Condado, se chamava, conseqüentemente, Casa-mathom (TOLKIEN, 2012, p. 6).

restitucionista.

Além disso, Tolkien relata como era um hábito dos hobbits viver em clãs, colocando a família sobre todas as coisas (como dito, um hábito de sociedades tradicionais, das quais Tolkien pode ter tirado sua inspiração). Seu apreço pela beleza do Condado e pela intimidade das relações estabelecidas nele ficam claras no capítulo *O expurgo do Condado* (*ibid.*, p. 1057, mas também 1076 – 1077), bem como a delimitação da indústria como inimiga (basta comparar a imagem que o autor pinta em *ibid.*, p. 1063 com os *dark satanic mills* de Blake) – ela é fruto da *pleonexia*, da ganância, do desejo desmedido de lucro (*ibid.*, p. 1072 – 1073). E por isso os hobbits estavam dispostos mesmo a arriscar sua vida, apesar de não serem guerreiros e odiarem o conflito e a mortandade, bem como a “trabalhar como abelhas” para reconstruir o danificado (*ibid.*, p. 1083).

Os hobbits, politicamente falando, eram originalmente submetidos nominalmente ao poder do reino dos homens do norte (o Reino de Arnor),<sup>93</sup> atribuindo a seu rei as regras que governavam sua sociedade (apesar de ele não ter necessariamente relação com qualquer delas – afinal elas eram “as leis do livre-arbítrio [...] As Regras [...] tão antigas quanto justas” – TOLKIEN, 2012, p. 10) mas “eram governados pelos seus próprios líderes e não se misturavam de modo algum com os acontecimentos do mundo lá fora”.<sup>94</sup> Quando o rei do norte caiu, os hobbits passaram a escolher entre seus líderes um *Thain*, para ocupar o lugar de sua autoridade (*ibid.*, p. 4 – 5).<sup>95</sup>

Os hobbits, como dito, não eram guerreiros e sua defesa ficava a cargo dos Guardiões, os *dunedáin*,<sup>96</sup> um grupo de cavaleiros descendentes das famílias originais de númenorianos

---

<sup>93</sup> Na mitologia criada por Tolkien, Númenor é uma ilha entregue aos *edain* (homens), por sua fidelidade na luta contra Morgoth (uma figura de caráter diabólico). A ilha, como Atlântida, afunda em razão do orgulho dos *edain* (aumentado pela influência maléfica de Sauron, servo de Morgoth). Dela partem grupos de homens que fundam os reinos de Arnor e Gondor na Terra-Média (o continente do planeta *Arda* – que é, como já visto, o planeta Terra em uma antiguidade remota – onde se passam os eventos relatados n’*O Senhor dos Anéis* – onde já existiam outros homens, mas cujas aventuras não serão tratadas aqui). Enquanto o Reino de Gondor permanece unido, o Reino de Arnor se divide em três. É ao Reino de Arthedain que os hobbits se submetem pacificamente. Quando Aragorn II (o Aragorn de *O Senhor dos Anéis*) reassume o poder, ele assume para si as duas coroas, de Gondor e de Arnor. Por isso que, apesar da separação de Arnor em três reinos no reinado de Eärendur, o vocábulo *Arnor* continuará sendo usado para designar o reino dos númenorianos do norte (TOLKIEN, 2012, p. 1097 – 1106).

<sup>94</sup> “Nessa época o Condado mal tinha um ‘governo’. Na maioria das vezes as famílias cuidavam de seus próprios negócios. Cultivar comida e comê-la ocupava a maior parte de seu tempo. Em outros assuntos eles eram em geral, generosos e não gananciosos, mas satisfeitos e moderados, de modo que terras, fazendas, oficinas e pequenos comércios tendiam a permanecer inalterados por gerações.” (TOLKIEN, 2012, p. 10).

<sup>95</sup> O *Thain* exercia diversas atividades, dentre as quais ser o mestre do Tribunal do Condado e o capitão das Tropas do Condado e dos Hobbits -em-armas. No entanto, os tribunais e exércitos tinham um caráter emergencial e, desde o expurgo do Condado, não havia ocorrido qualquer emergência. Assim, o título de *Thain*, apesar de permanecer, se tornou uma honraria (TOLKIEN, 2012, p. 10).

<sup>96</sup> A palavra, que significa originalmente *homens do Oeste* (Númenor ficava a Oeste da Terra-Média), passou a designar cada vez mais exclusivamente os descendentes de Elendil, chefe dos colonos originais que tinham fugido de Númenor no início da guerra de Ar-Pharazôn contra os Valar (TOLKIEN, 2003, p. 350 – 351), entidades espirituais com livre vontade, mas hierarquicamente situadas em uma posição inferior à do único deus da mitologia tolkieniana, Eru (vez que frutos de seu pensamento – *ibid.*, p. 3 – 6). Tolkien trabalha com índices diretamente extraídos do

que tinham vindo para a Terra-Média, que continuou desempenhando sua função de proteção mesmo depois da queda do Reino de Arnor e da assunção dos regentes em Gondor. Os hobbits “estavam protegidos, mas deixaram de se lembrar disso” (TOLKIEN, 2012, p. 5). Apesar disso:

[...] a paz e a tranquilidade tinham tornado este povo curiosamente resistente. Se a situação exigisse, eram difíceis de intimidar ou matar e eram, talvez, tão incansavelmente afeiçoados às coisas boas quanto, quando necessário, capazes de passar sem elas, e podiam sobreviver à ação rude da tristeza, do clima ou do inimigo de um modo que surpreendia aqueles que não os conheciam direito e não enxergavam além de suas barrigas e de seus rostos bem-alimentados. Embora demorassem para discutir e não matassem nenhum ser vivente por esporte, eram valentes quando em apuros, se fosse preciso sabiam ainda manejar armas. (*ibid.*, p. 6)

A frase *quando retornar o rei*, comum no Condado, se referia justo à espera da reconstituição das monarquias legítimas de Arnor e Gondor, que só se deu quando do fim da Guerra do Anel, sob o cetro de Aragorn (II – *ibid.*, p. 1105 – 1106).<sup>97</sup> Apesar do retorno do Rei, o título de *Thain* permaneceu, ainda que com uma função mais representativa da autoridade real já reconstituída.<sup>98</sup>

O ideal de Tolkien é claramente o de *englishness* (neste mesmo sentido, porém com uma visão negativa do Condado e com uma leitura errada acerca do papel do Condado na Terra-Média, Christine Chism em CHANCE (Ed.), 2003, p. 90), como referido por Weber, no que ele engloba do *habitus* da *gentry*.<sup>99</sup> Tolkien é dúbio quando é confrontado com a pergunta:

---

Cristianismo e, mais especificamente, do Catolicismo do qual era devoto – em carta, nunca enviada, mas escrita em setembro de 1954 e endereçada a Peter Hastings, dono de uma livraria católica (*Newman Bookshop*), Tolkien, apesar de relembrar seu leitor que a obra era uma obra de fantasia e, portanto, livre de qualquer dever doutrinário, trabalha com diversas questões teológicas (TOLKIEN, 1993, p. 291 – 299); e essa é uma entre muitas.

<sup>97</sup> O retorno do rei é um mito comum em períodos de dificuldades, que prevê o retorno de um líder influente para que ele cure as chagas de seu reino, ou ainda, meramente para iniciar uma era de ouro. Artur, no *Brut*, de um sacerdote inglês chamado Lazamon, afirma que, depois de se curar em Avalon, voltará ao seu reino “e habitará com os britânicos/em grande alegria”. Em Portugal, a figura era a do Rei Encoberto D. Sebastião, perdido na batalha de Alcácer Quibir e que retornaria quando se cumprissem uma série de circunstâncias astrológicas e políticas. Estes mitos foram transmitidos para o Brasil durante o século XIX (SCHWARCZ, 1998, p. 381), mas mesmo antes já estavam presentes através da obra de Antonio Vieira (VAINFAS, p. 65 – 67 e p. 208 – 219). Fernando Pessoa reabilita o mito no século XX, com seu *Mensagem* – ele mesmo sendo um reacionário modelar (LIMONCIC; MARTINHO (Orgs.), 2010, p. 57 -59).

Ele se apresenta em Tolkien já no poema *Mythopoeia*, escrito por volta do mesmo período da conversa entre ele, Dyson e Lewis que levou à conversão do último (CHANCE (Ed.), 2003, p. 42). O conceito de *Mythopoeia*, tem como um de seus elementos a inserção do mito em um sistema de mitos, que se dá através de digressões em relação à história principal, não necessariamente relacionada aos eventos da história (CHANCE (Ed.), 2003, p. 240; Tolkien o faz diversas vezes em sua obra, exemplarmente em TOLKIEN, 2012, p. 198 – 201). O conceito de sub-criador, desenvolvido por Tolkien, se baseia na ideia do homem que, com base na criação divina, e como uma homenagem a ela, consegue criar mitos que mantenham salvaguardada Sua verdade (CHANCE (Ed.), 2003, p. 42 – 43).

<sup>98</sup> Bem como os cargos de Prefeito de Grã Cava (e do Condado), “que era eleito a cada sete anos na Feira Livre nas Colinas Brancas no Lithe, isto é, no Solstício de Verão”, cujo dever era “presidir banquetes, oferecidos nos feriados do Condado, que ocorriam a intervalos frequentes”, de Mensageiro (apesar dos hobbits não serem nem letrados nem particularmente cultos, os que eram letrados gostavam de escrever frequentemente para seus parentes), e de Condestável (funcionários que eram encarregados da segurança do Condado – *ibid.*, p. 10).

<sup>99</sup> Curiosamente, Tolkien, apesar de associar os númenorianos aos egípcios por sua arquitetura gigantesca e maciça,

## É o Condado a Inglaterra?

Não há nenhuma referência especial à Inglaterra no “Condado”, exceto, é claro, que, como um inglês criado em um vilarejo “quase rural” em Warwickshire, próximo à próspera burguesia de Birmingham (na época do Jubileu de Diamante!),<sup>100</sup> tomo meus modelos, como qualquer outro, da “vida” como a conheço. Mas não há referência pós -guerra. Eu não sou “socialista” em nenhum sentido – pois sou contra o “planejamento” (como deve ser evidente), especialmente porque os “planificadores”, quando adquirem poder, se tornam maus – mas eu não diria que temos que sofrer aqui a malícia de Sharkey e seus rufiões. (TOLKIEN, 1993, p. 358 – 359)<sup>101</sup>

Em outra carta, no entanto, o autor afirma:

“O Condado” é baseado na Inglaterra rural e em nenhum outro país do mundo [...] O Condado [...] é uma “paródia” daquela da Inglaterra rural, e também o são seus habitantes: os dois andam juntos e é a intenção de que assim seja. Afinal, o livro é inglês e escrito por um inglês, e presumivelmente até mesmo aqueles que querem que sua narrativa e diálogos sejam traduzidos para uma língua que eles entendem, não pedirão ao tradutor que tente deliberadamente destruir a coloração local.

[...] Na realidade, o Mapa do Condado desempenha um papel muito pequeno nessa narrativa, e seu objetivo principal é obter uma construção descritiva. Claro, é baseado em uma certa familiaridade com a história toponímica da Inglaterra. (TOLKIEN, 1993, p. 379 – 380)

Tolkien claramente queria desvincular a Inglaterra institucional de seu tempo da cultura inglesa que tanto amava (ele era um *little englander* convicto – *ibid.*, p. 103 e 186), e fazer do Condado um receptáculo para esta cultura. A última parte desta carta é uma espécie de resposta ao prólogo de *O Senhor dos Anéis* no qual ele afirma que “as regiões habitadas pelos hobbits dessa época são sem dúvida as mesmas onde eles ainda permanecem: o Noroeste do Velho Mundo” (TOLKIEN, 2012, p. 2 – 3).

Tolkien combina sua visão de *merrie England* (encarnada no Condado) com uma visão de Império Sagrado (encarnada na coroação de Aragorn II e na unificação de Gondor e

---

voltada especialmente para a construção de grandes tumbas, e por seu grande interesse em seus antepassados, afirmava que, em sua religião, eles se assemelhavam mais aos hebreus, só que e ainda mais puritanos (lembrando sempre que, entre os povos “bons ou anti-saurianos” [inimigos de Sauron], não havia práticas culturais – TOLKIEN, 1993, p. 424 – 425). Assim, se as *leis do livre-arbítrio* (que, a bem da verdade, parecem corresponder a uma espécie de Direito Natural) dos hobbits correspondiam à visão da Inglaterra da *gentry*, havia para elas uma complementação imperial encarnada religiosa e normativamente no puritanismo dos *dunedáin*, que, no entanto, apesar de sua grandeza, foram os responsáveis, em última instância, pela Guerra do Anel, justo por seu desejo pelo poder do Um Anel (TOLKIEN, 2012, p. 252 – 254).

<sup>100</sup> Comemoração de sessenta anos de coroação da Rainha Vitória.

<sup>101</sup> A planificação econômica é associada a Sharkey (Saruman, o Branco, desfarçado) e seus rufiões: “Acho que são todos esses ‘coletores’ e ‘distribuidores’, andando por aí contando e medindo e levando para estocar. Mais coletam do que distribuem, e maior parte dos alimentos não aparece nunca mais.” (TOLKIEN, 2012, p. 1058) Sharkey, traduzido em português para Charcote, viria da palavra *sharkû*, retirada do dialeto *orc*, que significa *velho*. Saruman, apesar de sua vilania, é poupado pelos hobbits em razão da nobreza intrínseca à sua espécie (os *Istari*, os magos, ordem da qual fazia parte, além de Saruman, o próprio Gandalf, eram emissários dos Valar – TOLKIEN, 2002, p. 426), só para ser executado por seu aliado Gríma Língua de Cobra, que, depois, é morto pelos hobbits (TOLKIEN, 2012, p. 1079 – 1080).

Arnor). Isto ele afirma claramente em uma carta datada de 08.02.1967:

Auden<sup>102</sup> afirmou que para mim “o norte é uma direção sagrada”. Isso não é verdade. O noroeste da Europa, onde eu (e a maioria dos meus ancestrais) viveu, tem o meu afeto como é próprio que o tenha a casa de um homem. Eu amo sua atmosfera e sei mais sobre suas histórias e suas línguas do que sobre as de outros lugares, mas não é “sagrada” e não exaure estes meus afetos. [Então, a afirmação de Auden]<sup>103</sup> não é verdade em relação à minha história, o que deve ser demonstrado pela simples leitura da sinopse.<sup>104</sup> O norte era a sede da fortaleza do diabo. O avanço da história culmina no que é muito mais parecido com o restabelecimento de um Sacro Império Romano eficaz, com sede em Roma, do que com qualquer coisa que tenha sido concebida por um “nórdico”. (TOLKIEN, 1993, p. 571)

Na relação entre o Condado e Gondor, Tolkien combina o *anarquismo filosófico* (a ausência de controle) e a *monarquia inconstitucional* (uma monarquia de caráter próximo ao senhorio feudal),<sup>105</sup> defendidos como formas de governo preferidas em carta para seu filho Michael de 29.11.1943 (*ibid.*, p. 103). Este anarquismo era nada mais que um governo segundo as *leis gerais do livre-arbítrio*, e é exemplificado perfeitamente no capítulo d’*O expurgo do Condado* (TOLKIEN, 2012, p. 1060). Sua oposição é à *máquina*, não só à máquina técnica, mas a política (BLOOM (Ed.), 2008, p. 107) – o desejo humano que, se atualizando em aparatos – a figura máxima sendo o Um anel –, permite o controle da natureza e dos outros seres humanos.<sup>106</sup>

Michael Moorcock, considerado um dos grandes nomes da ficção científica, criador do personagem Elric de Melniboné, escreveu dois ensaios que tratam sobre Tolkien e vão ser

<sup>102</sup> W. H. Auden, o poeta anglo-estadunidense.

<sup>103</sup> A redação original da carta teve que ser adaptada para o português.

<sup>104</sup> Do livro *O Senhor dos Anéis*. A carta era uma resposta aos Plimmer, que haviam entrevistado Tolkien para a *Daily Telegraph Magazine* e enviavam um rascunho do artigo para sua correção. Na carta, além do trecho destacado, Tolkien, afirma a origem do seu interesse por criar mundos na invenção de línguas (“uma linguagem exige um ambiente habitável e uma história em que possa se desenvolver” – TOLKIEN, 1993, p. 569 – esta última questão, do hábito de contar histórias como meio de criação e desenvolvimento de uma linguagem, é também objeto de reflexão da já citada carta nº 141, *ibid.*, p. 354 – 355), plenamente compatível com a interpretação deste trabalho acerca do conceito de forma-de-vida, e as conexões entre a geografia global e a Terra-Média (o Condado e Rivendell mais ou menos na mesma latitude de Oxford, Minas Tirith mais ou menos na mesma latitude de Florença e Perlargir na mesma latitude de Tróia – *ibid.*, p. 570 – 571).

<sup>105</sup> No que ele se assemelha a Thomas Carlyle (1795 – 1881), um admirador da organização do patriarcalismo medieval (CARPEAUX, 1961a, p. 377). Foi Carlyle, um germanista, quem afirmou que a cidade de Worms deveria ser tão venerável para os modernos quanto Tróia e Tebas foram para os antigos, se referindo a *Nibelungenlied* (CARPEAUX, 1959, p. 253 – 254).

<sup>106</sup> Escritora da mesma estirpe de Tolkien, bem como por ele influenciada (conforme afirma em entrevista, disponível em <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/21286-harry-potter-meets-history.html>, acessada em 20.01.2019) é Susanna Clarke, da obra *Jonathan Strange & Mr. Norrell*. Para além de Tolkien, ela afirma ter sido influenciada por Jane Austen, Alan Moore (criador da revista em quadrinhos gótica *The League of Extraordinary Gentlemen*, que combina diversas personagens com poderes especiais da literatura do século XIX, incluindo Wilhelmina Harker, esposa de Jonathan Harker, personagem de *Dracula*), Neil Gaiman (autor de *American Gods*, romance que mistura os mitos de diversos povos que imigraram para a América, promovendo o encontro de diversos deuses), C.S. Lewis e G.K. Chesterton.

provocadores de algumas importantes discussões. O primeiro, *Starship Stormtroopers*,<sup>107</sup> de 1978, tem um argumento bem simples: é, poder-se-ia dizer, mesmo inerente à ficção de espada-e-feitiçaria (*sword-and-sorcery*) recorrer a índices e máquinas abstratas partilhadas com o Fascismo.<sup>108</sup>

O segundo, *Epic Pooh*,<sup>109</sup> começa com uma citação de Clyde S. Kilby, fundador do Marion E. Wade Center, no Wheaton College, que é dedicado ao estudo, à conservação e à divulgação das obras de autores vinculados aos *Inklings*.<sup>110</sup> Nela, o professor americano afirma que, ao reler *O Senhor dos Anéis* quando da época do funeral de Winston Churchill, sentiu um paralelismo entre aquelas duas histórias: em ambas se tratava de liderança, grandeza, valor, atemporalidade etc. Ao terminar sua curta reflexão, ele chama Tolkien de *remythologizer*, aquele que diante do desencantamento, recria mitos.

Moorcock já inicia seu ensaio comparando Tolkien com *Winnie-the-Pooh*, de A.A. Milne, com os trabalhos de James Barrie (dos quais *Peter Pan* é o mais famoso) e, enfim, com G.K. Chesterton, quando afirma que eles veem

a pequena burguesia, os artesãos e camponeses honestos como o baluarte contra o Caos. Essas pessoas são sempre sentimentalizadas neste tipo de ficção porque, tradicionalmente, elas são sempre as últimas a reclamar de quaisquer deficiências no *status quo* social. Eles são um tipo familiar para qualquer um que já tenha assistido a um filme inglês dos anos trinta ou quarenta, particularmente um filme de guerra, onde eles representavam o sólido bom senso em oposição a um intelectualismo

<sup>107</sup> Disponível em: <https://web.archive.org/web/20021224193414/http://flag.blackened.net/liberty/moorcock.html>. Acessado em 03.01.2019.

<sup>108</sup> Curiosamente, Punter atribui a todo gênero *sword and sorcery*, como ele denomina o gênero ao qual pertence Tolkien, uma origem gótica (PUNTER, 1996b, p. 143 – 144). Ele não está errado, considerado o papel desempenhado por estes autores na recuperação da história, como já visto.

<sup>109</sup> Disponível em <http://www.revolutionsf.com/article.php?id=953>. Acessado em 04.01.2019.

<sup>110</sup> Especificamente das obras de J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, G.K. Chesterton, George MacDonald, Dorothy L. Sayers, Owen Barfield e Charles Williams.

Os *Inklings* foram constituídos mais ou menos em 1930, sucedendo a *Sociedade Kolbitar*, um grupo devotado à leitura das sagas islandesas constituído por Tolkien em 1926; ambos contavam com a presença de C.S. Lewis (CHANCE (Ed.), 2003, p. 37). A influência do pensamento do Movimento de Oxford em Tolkien afetou Lewis, mas também o interesse comum que ambos partilhavam por mitologia, derivado dos trabalhos dos grandes folcloristas do século XIX. Em 19 de setembro de 1931, após um jantar que envolveu, além dos dois já citados autores, o futuro *inkling* Hugo Dyson, os três saíram para caminhar pela Addison's Walk, em Oxford. Nesta conversa, focada na relação entre mitologia e Cristianismo, Tolkien insistiu que Lewis refletisse acerca do Cristianismo tomando como premissa a ideia de que o Cristianismo era uma mitologia que tinha ocorrido historicamente – se o mito era, como defendia Tolkien, estória e verdade, então o Cristianismo tinha que ser o mito mais verdadeiro, porque realizado na história. Nove dias depois, em razão do impacto do passeio, Lewis se converteu ao Cristianismo (*ibid.*, p. 41).

O movimento de Oxford foi o nome dado aos protestos pela recuperação, dentro da Igreja anglicana, daquilo que seria uma *via media* entre catolicismo e protestantismo. Iniciado por John Keble, no ano de 1833, na universidade de Oxford, os membros do movimento entendiam a Igreja anglicana como um ramo da Igreja católica, apesar de separado de Roma. Seu maior nome foi John Henry Newman (1801 – 1890), que, sacerdote anglicano, se converteu ao catolicismo e chegou ao posto de cardeal. Sua conversão levou diretamente, em uma linha de conversões seguidas, ao catolicismo tanto de G.K. Chesterton, grande apologeta católico, e criador do distributismo, quanto de Tolkien, bem como ao anglo-catolicismo de T.S. Eliot. Ele é caracterizado por Carpeaux como um romântico restitutionista, para usar o termo adotado no presente trabalho, ou seja, medievalista (CARPEAUX, 1961b, p. 2027 – 2031).

pervertido.<sup>111</sup>

Moorcock afirma que este anti-intelectualismo, mesmo quando associado ao agrarianismo e ao conservadorismo, não tem parentesco com qualquer espécie de *hitlerismo wagneriano*. Segundo ele, o que Tolkien representa melhor é o *toryismo iluminado* do século XVIII,<sup>112</sup> tão evocado pelos ingleses quando em tempos de guerra, uma espécie de adesão convicta ao *status quo*.

No entanto, o apego ao mito do sacrifício, referido à Grande Guerra (1914 – 1918), e à moderação são a razão da frustração de Moorcock com o texto. Estes teriam não só permitido o enfrentamento de outra guerra, mas também seriam a marca de “uma classe moralmente falida cuja covarde autoproteção é a principal responsável pelos problemas que a Inglaterra respondeu com a implacável lógica do *thatcherismo*”.<sup>113</sup>

A isso se somam críticas à indefinição do conteúdo do mal no *O Senhor dos Anéis*, que não se crê ser necessário responder, dada a ampla exposição acima de ao menos um dos aspectos do mal na Terra-Média, qual seja, o da técnica (uma exposição mais extensa exigiria uma dissertação própria, mas basta que se refira a esta para que se percebam as possibilidades de confusão entre uma “fascismo *völkisch*” e a obra de Tolkien), bem como uma crítica a ideia de um Condado utópico, como uma região campestre que nunca existiu. A questão principal é que, se, de fato, utopias não existem, o *english countryside* da *gentry* existiu – é a eles que se remete, mas não só a eles, mas mesmo a divisão que antecedeu a do domínio da *gentry*, mesmo a um momento Pré- Reforma, como já visto.

Acredita-se que algo de bom possa ser extraído dessa crítica, para justificar a formulação de uma etologia única para um determinado tipo de *metalhead*, qual seja, aquele mais vinculado à cena do Power Metal. A obra tolkeniana mostra bem e mal, amor e ódio, a partir de uma visão maniqueísta, ainda que não absolutamente livre de personagens dúbios. Ao fazer isso, ela rejeita o utilitarismo de quem crê que a ficção deve provocar o leitor, bem como a monotonia de um mundo onde todos os personagens são dúbios em suas intenções.

A ficção tolkeniana, mais do que se destinar ao entretenimento, revela uma realidade, atualiza o virtual, ilumina uma outra forma-de-vida. E como corte do plano de imanência, ela não tem um objetivo, mas é descrição complexa de um outro mundo que existe neste mundo. Frodo, Aragorn, Gandalf – todos existem em qualquer um.

Já foi abordada a relação do Fascismo com a obra de Tolkien antes, mas o interessante

<sup>111</sup> Disponível em <http://www.revolutionsf.com/article.php?id=953>. Acessado em 04.01.2019.

<sup>112</sup> Doutrina partilhada também por Jane Austen (Mary Sponberg apresenta um relato detalhado da filiação política de Austen em JOHNSON; TUIITE, 2009, p. 277 – 278), a quem MacIntyre se associa (MACINTYRE, 2007, p. 240).

<sup>113</sup> Disponível em <http://www.revolutionsf.com/article.php?id=953&page=2>. Acessado em 04.01.2019.

das vastas análises do autor é que elas não estão incorretas. Se elas são imprecisas, no sentido de unir Tolkien, Rand, Lovecraft e Heinlein, crê-se que isso ocorre mais em razão do estilo de escrita e do veículo pelo qual foi divulgada do que em razão da reflexão feita pelo autor. Sem dúvida Tolkien, Rand, Lovecraft e Heinlein são diferentes entre si como ele mesmo afirma.

Há Lovecraft, o racista misógino; há Heinlein, o militarista autoritário; há Ayn Rand, a raivosa opositora do sindicalismo e da esquerda, que, como muitos reacionários antes dela, vê os problemas do mundo como um fracasso dos capitalistas em assumir as responsabilidades de “boa liderança”; há Tolkien e aquele grupo de fantasistas cristãos de classe média que constantemente cantam os louvores das virtudes burguesas e cujos vilões são agitadores da classe trabalhadora disfarçados - o medo da Multidão permeia seus romances rurais.<sup>114</sup>

No entanto, todos eles trabalham como uma personagem específica: a do herói.<sup>115</sup> E, e esse resultado pode ser aplicado ao estudo como um todo, não parece ser possível escrever uma história de herói na qual este herói seja reconhecido enquanto tal e se reconheça enquanto tal e, ao mesmo tempo, se faça a igualdade. A não ser que ele morra ou abandone sua posição com o término da jornada (exemplos que são, inclusive, citados pelo autor ao fim do primeiro ensaio). Ou caso ele não tenha comunidade, apesar de parecer quase impossível, depois de todo o estudado, conceber um herói sem comunidade – a comunidade se funda e refunda por causa do herói, ela é protegida pelo herói. Estas questões surgem entre os gregos, como visto, e são cada vez mais polemicamente debatidas, conforme reformas democratizantes de viés equalizante vão sendo incentivadas. É possível haver democracia e heroísmo? As línguas de origem proto-indo-europeia sequer conseguem conceber um vocabulário igualitário? E, caso não consigam, será que faz algum sentido se insurgir contra a própria língua, ou seja, em última instância, se insurgir contra a estrutura de organização mental destes povos?

#### b) Uma tradição brasileira?:

Gilberto Freyre, um dos nomes mais ilustres da sociologia brasileira, relaciona expressamente Ruskin, Morris, Chesterton e os Pré-Rafaelitas (PALLARES-BURKE, 2005, p. 204), e se inclui entre eles, como um “conservador revolucionário”.<sup>116</sup> Eles próprios entre si se

<sup>114</sup> Disponível em <https://web.archive.org/web/20021224193414/http://flag.blackened.net/liberty/moorcock.html>. Acessado em 03.01.2019.

<sup>115</sup> Um herói que pode ser o homem da fronteira (espacial), o capitalista, o líder, exemplos todos apontados pelo texto, e que redundam na afirmação de que são aqueles que estão dispostos a tomar a *decisão moral exigente*.

<sup>116</sup> PALLARES-BURKE, 2005, p. 345 – Outras definições que o autor usou para si foram “anarco- tradicionalista” e “revolucionário da ordem” (LYNCH; PAGANELLI, 2017, p. 896). Mais claro não poderia ser sua filiação ao grupo que é estudado ao longo deste trabalho. Lynch e Paganelli, ainda, identificam José de Alencar ao culturalismo a que,

relacionam: Ruskin foi um grande apoiador dos Pré-Rafaelitas, Löwy e Sayre falam que o essencial de Ruskin veio de Carlyle (LÖWY; SAYRE, 2001, p. 128) e que Ruskin sobreviveu ao século XIX graças ao que Morris tomou dele (*ibid.*, p. 129). Todos olhavam para Homero, buscavam recriar os vínculos de fraternidade social e de dignidade no trabalho que havia existido no medievo e, excepcionado Morris, todos se importavam com a justiça da autoridade política (*ibid.*, p. 135).

Consequentemente, todos, excepcionado Morris (e, ainda assim, como já visto, mais pela sua conversão tardia ao marxismo), são considerados românticos restitutionistas.

A aproximação com este grupo de ingleses indica a identificação dos oligarcas brasileiros, com suas relações dúbias com os que estavam a eles submetidos, nas quais o conteúdo opressor e a intimidade muitas vezes estavam vinculados e ainda assim disputando por espaços,<sup>117</sup> com a ideia de *squirearchy* enquanto estrutura composta pela nobreza rural, que o próprio Weber indica<sup>118</sup> se portar com esta mesma dubiedade, mas sem a contaminação puritana. Esta identificação encontra especial expressão em *Aspectos da Formação e do Caráter Britânicos*, ensaio no qual ele destaca o “especial talento nacional para o compromisso, equilíbrio ou conciliação entre indivíduos ou grupos, mas também entre inovação e conservação, entre aventura e rotina, entre insularidade e cosmopolitismo” do povo britânico, no que ele “assemelha-se especialmente ao português, pelo menos o português do passado” – até o século XVII, segundo Freyre – e ao brasileiro, especialmente aos mineiros e baianos; um povo romântico que construiu instituições românticas, imperfeitas, que estão sempre se aperfeiçoando (PALLARES-BURKE, 2005, p. 683 – 688); ao Brasil caberia, então, ser o Portugal do Passado e a Inglaterra do Presente no Futuro, “uma democracia racial e cultural” dotada desta “virtude britânica”, a prudência (*ibid.*, p. 694 – 697; neste mesmo sentido, LYNCH; PAGANELLI, 2017, p. 896). Mas havia outra influência.

Em seu *Casa-Grande & Senzala*, Freyre afirma, se referindo ao *Deep South*, uma

---

dentro do conservadorismo brasileiro, Freyre se associa, centralmente voltado para o catolicismo e o iberismo como bases da cultura brasileira. Para além deles, os autores situam, nesta mesma corrente, Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna e até mesmo Olavo de Carvalho (*idem*, p. 897 – 899).

<sup>117</sup> FREYRE, 2003, p. 435 – complementando: “Freyre inova radicalmente, proporcionando ao leitor uma visão da sociedade brasileira como hierárquica, original e positiva e, ao mesmo tempo, integrada e resignada em seus conflitos. Desta forma, o autor oferece o que [...], constitui ‘as bases de uma verdadeira identidade coletiva, capaz de estimular a criação de um sentimento único de comunidade ao explicitar os vínculos, até então insuspeita, entre os diferentes grupos que compõem a nação.’” (LYNCH; PAGANELLI, 2017, p. 885).

<sup>118</sup> “[...] o súdito tinha que esperar que em todos os momentos imagináveis de sua vida, desde a visita à taberna e o jogo de cartas ou a escolha do traje, de acordo com o nível social, até a fixação dos preços dos cereais e o pagamento de salários suficientes, desde a aversão ao trabalho até a heresia, experimentaria o poder político e penal dos juizes de paz. Infinitos eram os estatutos e decretos que esperavam dos juizes de paz, e somente deles, a aplicação de suas prescrições, condicionadas por causas ocasionais. Mas o fato e o momento, os meios e o rigor de sua intervenção dependiam em grande parte de seu livre -arbitrio.” (WEBER, 1999, p. 281 – 282)

definição mais cultural que geográfica e que abarca a maior parte dos Estados que compuseram a Confederação em 1861 (Freyre cita “Luisiana, Alabama, Mississipi, as Carolinas, Virgínia”):

Região onde o regime patriarcal de economia criou quase o mesmo tipo de aristocrata e de casa-grande, quase o mesmo tipo de escravo e de senzala que no Norte do Brasil e em certos trechos do Sul; o mesmo gosto pelo sofá, pela cadeira de balanço, pela boa cozinha, pela mulher, pelo cavalo, pelo jogo; que sofreu, e guarda as cicatrizes, quando não as feridas abertas, ainda sangrando, do mesmo regime devastador de exploração agrária [...] A todo estudioso da formação patriarcal e da economia escravocrata do Brasil impõe-se o conhecimento do chamado “*deep South*”. As mesmas influências de técnica de produção e de trabalho - a monocultura e a escravidão - uniram-se naquela parte inglesa da América como nas Antilhas e na Jamaica, para produzir resultados sociais semelhantes aos que se verificam entre nós. Às vezes tão semelhantes que só varia o acessório: as diferenças de língua, de raça e de forma de religião. (FREYRE, 2003, p. 30 – 31)

Freyre, durante sua estadia nos Estados Unidos, se aproximou intelectualmente dos *Southern Agrarians* (além de ter assistido a uma palestra de Chesterton, de quem era grande fã – PALLARES-BURKE, 2005, p. 102). *Southern Agrarians* era o nome de um grupo intelectuais que estavam sob influência do *Catholic Revival*, iniciado no fim do século XIX na Inglaterra, pelo já tratado Cardeal John Newman e pelo Movimento de Oxford (MURPHY, 2001, p. 36), e que faziam uma defesa romântica (no sentido de anti-moderna, anti-burguesa, anti-capitalista) do *ethos* nobiliárquico fundiário das elites do sul dos Estados Unidos.

O Professor Fernando Monteiro de Barros, analisando o as relações entre o *Southern Gothic*, gênero de romance gótico voltado para a interpretação das consequências da destruição do *ethos* aristocrático nestes Estados do *Deep South*, a referida igualdade de circunstâncias socioeconômicas e a literatura de autores católicos como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, propõe a delimitação de um novo subgênero, relacionado, ao *Southern Gothic*, chamado Gótico Brasileiro (*Brazilian Gothic* – BARROS, 2014, p. 212). Considerando o importante caráter que a literatura gótica desempenhou no presente trabalho, sendo o ápice do que é aqui definido como *inversão romântica*, a lógica perseguida no trabalho referido não é de menor importância: ela, por si só, já põe o Brasil em uma posição central nos estudos do processo aqui descrito.

Não é só isso, no entanto. O Brasil ainda mantém uma tradição católica muito forte, que favoreceu a preservação do *ethos* aristocrático reacionário<sup>119</sup> – as obras dos literatos

---

<sup>119</sup> O padre Júlio Maria, em seu processo de conversão, se aproxima de De Maistre e Cortés, bem como de Lammenais e de Savonarola, bases a partir das quais ataca o legado sociopolítico de 1789. Este reacionarismo é rearticulado pela leitura da *Rerum Novarum* de Leão XIII, passando a adquirir uma feição de maior participação social da Igreja (FAUSTO [Dir.], 2006, p. 363). Jackson de Figueiredo fundador da revista *A Ordem* e do *Centro Dom Vital* citou, em muitas de suas obras “os tradicionalistas Joseph de Maistre, De Bonald, Donoso Cortés, Lammenais, Louis Veillot (*sic*), Charles Maurras e ideólogos da *Action Française*”, dos quais depois se separou, em razão da condenação da

brasileiros citados, inclusive, não configuram adequadamente a inversão do papel do aristocrata de herói para vilão (como também não o faz o *Southern Gothic*) justamente em razão disso.

Lúcio Cardoso, na década de trinta, era parte do movimento espiritualista e católico<sup>120</sup> e se sentia como Baudelaire e outros membros do movimento decadentista: um inimigo da burguesia e da modernidade. No Brasil, é do período da casa-grande que ele sente saudades, do feudalismo oligárquico – do Império<sup>121</sup> (o que coloca Cardoso na mesma tradição de George Bernanos e Julien Green, mas com poucos companheiros em seu país natal – BARROS, 2014, p. 216). Seu catolicismo era barroco, muito distinto do moralismo normalizante no qual se transforma o Cristianismo sob o domínio da burguesia (FOUCAULT, 1999, p. 300 e 302); como Otávio de Faria, acreditava que era o pecado e o arrependimento que levavam à salvação. Foi, portanto, para a escrita de terror que direcionou seus dons.

A estes se soma o nome de Cornélio Penna (Bosi afirma que eles são os únicos dois autores brasileiros “da década de 30 capazes de aproveitar as sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província” – BOSI, 2013, p. 441 – 442), cujo livro *A Menina Morta*, de 1954, foi recebido por Cardoso como um livro “que não trata do Brasil de ontem, como muitos poderiam pensar, mas de um Brasil que é eterno em suas raízes e em sua tragédia.” (BARROS, 2014, p. 218) O livro essencial do movimento, chamado pelo Professor Fernando Monteiro de Barros de *Brazilian Gothic* é o *Crônica da Casa Assassinada* (1959), de Cardoso:

No romance [...] Lúcio Cardoso descreve a decadência de uma família aristocrática, os Meneses, na primeira metade do século XX. O romance apresenta todos os demônios e obsessões de Lúcio Cardoso: incesto, homossexualidade, conceito de que o bem é alcançado pelo mal [...] a “casa assassinada” do título é uma alegoria de um Brasil perdido, que substituiu a grandeza monárquica e aristocrática pela burguesia e os valores da classe média e o capitalismo [...] De certa forma, a narrativa ecoa a “Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe. Um dos herdeiros da fazenda em ruínas é Timóteo, que está trancado em seu quarto pela família

---

Igreja ao movimento (*ibid.*, p. 368).

<sup>120</sup> Aos quais se juntavam, além dos aqui citados Cornélio Penna e Otávio de Faria, Vinícius de Moraes, Tristão de Ataíde e Jorge de Lima – BOSI, 2013, p. 441 e 443.

<sup>121</sup> “Lúcio se identificava com a aristocracia derrotada, tombada ao lado da monarquia brasileira no golpe republicano de 1889. [...] Se traçássemos um paralelo da ficção de Lúcio Cardoso com um escritor americano da época, o nome de William Faulkner, que escreveu sobre a aristocracia arruinada do Sul americano, viria à mente. E, de fato, como Faulkner é considerado o principal escritor do *Southern Gothic*, a obra de Lúcio Cardoso também representa o que chamamos de ‘gótico brasileiro’.

Em sua defesa da transgressão como um caminho para a salvação, em sua negação dos valores burgueses e socialistas, e no esteticismo de seus escritos, Lúcio também se assemelha aos decadentes escritores do *fin-de-siècle*, como Joris Karl Huysmans, Oscar Wilde, e Rúben Dario, todos descendentes da mesma linhagem literária de Charles Baudelaire, Théophile Gautier e Edgar Allan Poe, herdeiros da tradição gótica, uma vez que tanto o Gótico quanto o Decadentismo do *fin-de-siècle* são vistas como “gêmeos maus”..” (BARROS, 2014, p. 217).

porque se veste com roupas de sua falecida mãe. Timóteo ressalta que uma de suas ancestrais, Maria Sinhá, costumava andar livremente na plantação vestida de homem, no tempo em que a família e a plantação alcançaram todo o seu esplendor. A analogia é clara: a decadência é uma consequência da adoção de valores e padrões morais burgueses de classe média pela família aristocrática, que, sob tal erro, se envergonha de seu membro “monstruoso” [...] Outro personagem é um sacerdote quem afirma que “o maior pecado não é pecar” e que “Deus muitas vezes assume a face do mal”. Muitos críticos literários rotularam o romance como “imoral” na época.

[...]

Embora Lúcio Cardoso tenha sido considerado anti-modernista por alguns críticos literários, ele compartilha uma concepção de modernidade mesclada à idéia de decadência que remonta aos românticos, os primeiros estetas modernos, segundo os comentários de Matei Calinescu: “a crítica do mito do progresso foi iniciada dentro do movimento romântico, mas ganhou força na reação anticientífica e anti-racionalista que marca o final do século XIX e se prolonga até o século XX” [...] (BARROS, 2014, p. 219)

As obras destes autores, Tolkien, os *Southern Agrarians*, Ruskin, Carlyle etc, todas apontam o fracasso da civilização burguesa não só em seus aspectos mais subjetivos, mas também em seus aspectos políticos. A sociedade burguesa moralizadora transforma a religião em mera disciplina de controle e ética de trabalho (FOUCAULT, 2005, p. 299 – 300), transforma a casa em um espaço de exclusão, transforma o trabalho em um local de opressão e transforma a sociedade como um todo em um espaço de conflito. É compreensível porque muitos entendam que se está diante de uma espécie de fascismo, mas isso só ocorre porque há uma grande incompreensão acerca do que é efetivamente o fascismo e como ele não engloba todas as vertentes do pensamento tratado aqui amplamente como *romantismo reacionário*. Esta classificação do romantismo, enfim, é que fornece aos subgêneros de Heavy Metal que serão estudados nas próximas seções a lente pela qual compreender a sociedade e a subjetividade.

#### 4. A TWIST IN THE MYTH:<sup>122</sup> O MITO RENASCE

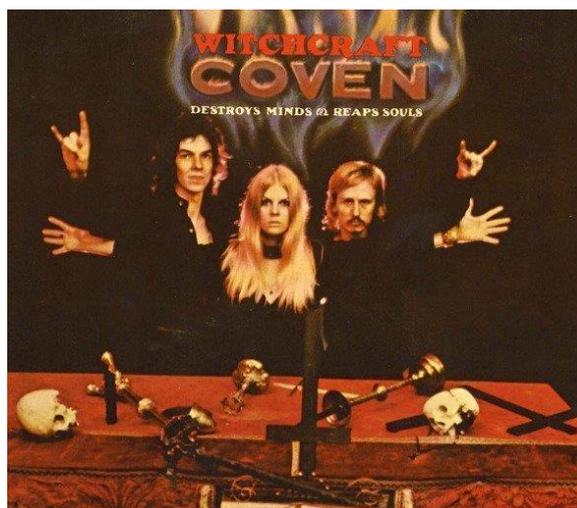
No início da década de setenta, o mundo da música estava em crise. Os sintomas? A decadência do *flower power*, a busca de “repaginações” por diversas bandas, bem como o fim de tantas outras, a conturbada atmosfera cultural no qual os artistas se encontravam, afetada por vícios internos e externos, e, enfim, o surgimento de diversos novos estilos musicais, dentre os quais o Heavy Metal. Foi justo o desgaste das forças do *establishment* musical que permitiu que a transgressão que o Heavy Metal trazia alterasse a dinâmica do campo musical

---

<sup>122</sup> Nome do oitavo álbum de estúdio da banda alemã *Blind Guardian*.

em favor da criação de uma ambiguidade, que abriu caminho para o surgimento de novas tradições.

Há um caminho pelo qual os índices e máquinas abstratas que estavam presentes nas escolas estéticas estudadas passam para chegar ao Heavy Metal. O ocultismo foi amplamente explorado na década de sessenta na música e nos filmes, e o momento foi de redescoberta de diversas das tradições com as quais se trabalhou até o presente momento. Dois exemplos são marcantes do período. O primeiro é o da banda estadunidense Coven, que lançou em 1969 seu álbum de estreia *Witchcraft Destroys Minds and Reaps Souls*. Este álbum é considerado um precursor do Heavy Metal por trazer, em sua concepção, a temática satânica, o gestual (é a primeira vez que os “chifres do Metal” aparecem associados à música) e os paramentos (a cruz invertida, mais especificamente), apesar do estilo musical da banda ser o Rock Psicodélico, popular entre os participantes da chamada *contracultura* no período.



Capa do álbum *Witchcraft destroys minds and reaps souls*, da banda Coven.

Na época em que o Coven estreou, o satanismo havia ganhado certo espaço na mídia, graças a Anton La Vey, fundador da Igreja Satânica. A banda também foi severamente afetada pela mídia que cobriu os casos dos assassinatos perpetrados pela “família Mason”, que associou os crimes ao interesse pelo oculto existente como elemento do conceito histórico desta *contracultura* específica.

Desde os tratados de perseguição às bruxas, como o já citado *De le démonomanie des Sorciers*, de Jean Bodin,<sup>123</sup> há a difusão de uma retórica secular de como lidar com o mal. Distantes de uma noção dogmática de teologia, os escritores destas obras pretendem

<sup>123</sup> Poder-se-ia citar o *Malleus Malleficarum*, escrito por Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, em 1486. Os textos são exemplificat ivos de um novo fenômeno que se pretende descrever.

instrumentalizar o parco conhecimento acerca do demoníaco para entender algumas práticas populares cujo significado, para os participantes, era muito mais sentido do que intelectualmente apreendido. Junto com escritos de magos como Agrippa e John Dee (THACKER, 2011, p. 45 – 56), este material compõe uma nova poética acerca do sobrenatural, que se insere entre a cultura eclesiástica e a cultura popular, influenciando todas as áreas da vida humana.

Esta nova poética é profundamente influente na história da literatura, passando pela descrição dos círculos infernais por Dante, as descrições da guerra celeste de Milton, alguns aspectos das poesias proféticas de Blake e a descrição dos rituais realizados por Fausto em Marlowe e em Goethe. Se todas essas obras são constructos da imaginação de seus autores, as peças destes constructos são buscadas na cultura eclesiástica e na cultura popular indistintamente, e o ponto de encontro destas peças eram estas obras de instrumentalização dos conhecimentos acerca do sobrenatural, os tratados de perseguição às bruxas (*ibid.*, p. 35 - 39).

Durante um período razoavelmente longo, o ocultismo assume uma feição mais clara, com os ritos maçons, em especial o rito escocês, que recebe um influxo muito grande de ideias desenvolvidas por estes magos e estes caçadores de bruxas, bem como da mistura do Cristianismo com o neoplatonismo e um pouco de kaballah (o conhecido *Corpus Hermeticum*), graças ao aparecimento de Louis Claude de Saint-Martin e a fundação dos *Elus-Coëns*, uma ordem maçônica que adotou o referido rito escocês (BENZ, 1987, p. 69). Através dos martinistas, grupo fundado pelo já citado Papus com base nos escritos de Saint-Martin e de de Blavatsky (SEDGWICK, 2004, p. 40 – 41), do qual René Guénon (de quem Julius Evola, exemplo do romantismo fascista, foi companheiro intelectual e por quem foi mais influenciado – *ibid.*, p. 99) fez parte, a Ordem Hermética da Aurora Dourada foi influenciada pelos textos de Sain-Martin. Da Aurora Dourada saiu justamente Aleister Crowley, que virou uma febre no mundo do Heavy Metal (PARTRIDGE, 2005, p. 253).

Mas o que deu dimensão a todos esses fenômenos marginais foram a literatura e o cinema *pops* do período. Nos anos sessenta, nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, há uma reemergência do filme de terror, depois dos sucessos dos anos quarenta, que passa por duas empreitadas específicas: a da Hammer, no Reino Unido, de recuperar o acervo do gótico tradicional (mantendo a *englishness* presente nas histórias, o que garante ao estúdio um grande sucesso no mercado interno – PUNTER, 1996b, p. 108), e a de Roger Corman, nos Estados Unidos da América, de reler a obra de Edgar Allan Poe. Ao mesmo tempo, uma série de filmes iria lidar, na década de setenta, com um horror mais internalizado, mais caseiro,

mais familiar: se Drácula saía pela noite atacando suas vítimas, o diabo mora dentro da boa casa burguesa em *O Exorcista* (1973) e *O Bebê de Rosemary* (1968 – PUNTER, 1996b, p. 97).

O famoso romance de William Peter Blatty, *O Exorcista*, lançado em 1971 e transformado em um dos filmes mais influentes da história dois anos depois,<sup>124</sup> bem como *O Bebê de Rosemary*, antes (1968) e o *A Profecia*, depois (1976), são os meios pelos quais essa *occulture*, como Partridge chama esses fenômenos de ressacralização da vida, vem à tona. Eles são vias de mão dupla: há não só uma revitalização da discussão acerca do oculto, mas a revitalização da Igreja como *katechon* destes poderes ocultos, ou seja, a Igreja como a instituição que os detém (*ibid.*, p. 239 – 240). *O Exorcista* exemplifica perfeitamente esta tendência, mantida por diversas obras desde então, quando da descrição dos padres exorcistas feita pela mãe da personagem apossada pelo demônio Reagan (de nome Chris):

Os dois tinham a aparência muito impressionante, pensou Chris; Merrin tão alto e Karras com o rosto marcado em contraste com o branco inocente da sobrepeliz. Ela os observou subindo os degraus sem parar, e, ainda que sua razão lhe dissesse que eles não tinham superpoderes, ela se sentiu profunda e estranhamente emocionada quando algo suspirou à sua alma que talvez eles os tivessem, sim. (BLATTY, 2013, p. 294)

Os exorcistas se tornam, em leituras com esta,<sup>125</sup> heróis, e a Igreja, conseqüentemente, apesar do destaque eventualmente dado a seus próprios erros, um centro de formação de heróis. Algumas bandas de Heavy Metal incorporam esta máquina abstrata em suas obras.<sup>126</sup>

Em outra linha, não totalmente desvinculada (o Black Metal há de reunir as duas), a *occulture* lê Tolkien, apesar do Cristianismo presente em sua obra, mas também de forma coerente, como visto, como um autor passível de ser absorvido. Ele apresenta heróis pagãos virtuosos e toda uma cosmologia pagã, e seu trabalho é absorvido assim mesmo por aqueles que se propõem a tomar o paganismo, em qualquer de seus formatos, como uma experiência religiosa autêntica (PARTRIDGE, 2004, p. 84).

---

<sup>124</sup> E profundamente influente no próprio Heavy Metal. Um exemplo do impacto do filme no Heavy Metal é o fato de um dos álbuns mais significativos da história do Death Metal (um gênero que não é propriamente estudado aqui por não trabalhar em geral com uma temática que intere sse ao presente trabalho), *Seven Churches*, do Possessed, ter como tema da primeira música (disponível em <https://open.spotify.com/track/5XnyWvKPVgJsVKmUjFbMv3?si=iVdV-eL-R5-L0bEmwFWCrw>, acessada em 24.01.2019) o filme

<sup>125</sup> Muitos filmes desde então trabalharam com esta perspectiva: *Exorcistas do Vaticano* (2015), *O Exorcismo de Emily Rose* (2005), todo arco narrativo da série *Sobrenatural* (2011 - ), todo arco narrativo da série *Invocação do Mal* (2013 - ), todo arco narrativo da série *Annabelle* (2014 - ). Isso sem falar dos filmes das décadas de sessenta e setenta.

<sup>126</sup> Um exemplo seria a banda Powerwolf. Sugere-se a audição da música *Lupus Dei* (disponível em <https://open.spotify.com/track/4OecVKvqlsYT4lTkjqKtQs?si=pbXs5Gg0SpaliV9f1G2csQ>, acessada em 24.01.2019).

#### 4.1 O nascimento do heavy metal

Still falls the rain, the veils of darkness shroud the blackened trees, which contorted by some unseen violence, shed their tired leaves, and bend their boughs toward a grey earth of severed bird wings. Among the grasses, poppies bleed before a gesticulating death, and young rabbits, born dead in traps, stand motionless, as though guarding the silence that surrounds and threatens to engulf all those that would listen...

Estas palavras, inscritas em uma cruz invertida, adornam o encarte do primeiro álbum do Black Sabbath, a banda fundadora do Heavy Metal (CHRISTE, 2010, p. 17). Se a cultura Hippie e o rock britânico de certa forma são marcas de uma época de prosperidade dos países centrais, é significativo (e a vinculação é comprovada – WALSER, 1993, p. 161)<sup>127</sup> que o Heavy Metal surja ora às margens da população agraciada pelas benesses do capitalismo, ora em situações de crise econômica severa – sua primeira fonte é a juventude relacionada laboralmente ou familiarmente ao proletariado industrial do *Black Country* britânico, mas durante a década de oitenta, seus principais (re)formuladores foram os jovens desempregados e assistencialmente desamparados em razão das políticas neoliberais adotadas pelos governos americano e britânico – ora em épocas de anomia social – seus grandes apoiadores sendo então jovens socialmente, mesmo que não economicamente, marginalizados.

Satan's sitting there, he's smiling  
Watches those flames get higher and higher  
Oh, no, no, please, God, help me!

(Black Sabbath – *Black Sabbath*)

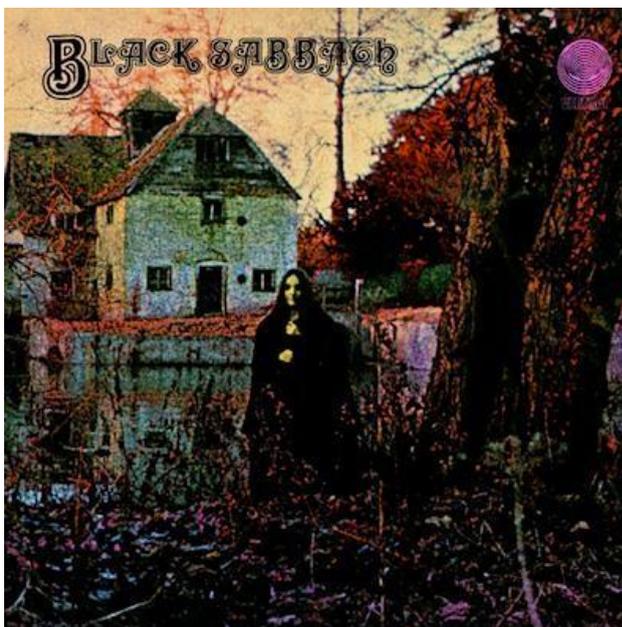
Some people say my love cannot be true  
Please believe me, my love, and I'll  
show you  
I will give you those things you thought unreal  
The sun, the moon, the stars all bear my seal  
[...]  
My name is Lucifer, please take my hand

(Black Sabbath – *N.I.B.*)

Deve-se ressaltar que, muitas das vezes, esta anomia social tem relação direta com o avanço global do capitalismo e da globalização, avanços que são profundamente desestruturantes dos aspectos que apelam mais significativamente ao nacionalismo dos

<sup>127</sup> Walser faz, na mesma página, uma análise ainda mais precisa: “O desenvolvimento do heavy metal no final da década de 1960 e sua contínua popularidade através das décadas de setenta e oitenta coincide exatamente com o período de maior popularidade que os filmes de terror e os livros já conheceram. Filmes fundadores do terror moderno, como *O Bebê de Rosemary*, de 1968, e *O Exorcista*, de 1973, marcam um momento de transição na história americana: o fim da Pax Americana [...]” (WALSER, 1993, p. 161).

indivíduos. Isso, inclusive, explica como, por exemplo, em um país como a Noruega, durante a década de noventa, a xenofobia tenha se tornado um aspecto tão central da cena Black Metal, para além do uso de instrumentos tradicionais, dialetos locais e outros índices e máquinas do romantismo nacionalista do século XIX.



Capa do álbum *Black Sabbath*, da banda homônima, do qual foi retirada a música também homônima.

O Black Sabbath, antes de ter esse nome, se chamava Earth, e tocava uma espécie de rock pesado. No entanto, interessado por histórias de horror e vendo que este interesse era compartilhado por diversas pessoas, Geezer Butler, o baixista da banda, sugeriu renomear a banda com o nome do filme do diretor italiano Mario Bava (para a história, TURMAN; WIEDERHORN, 2015, p. 54 – 55). Ao mesmo tempo, o estilo musical da banda foi repensado para que as músicas passassem este terror, voltando-se seus compositores à exploração de explorar acordes que gerassem a tensão característica desta sensação, o que explica o uso contínuo de trítomos, por exemplo.

O Black Sabbath criou o Heavy Metal, e deu as bases para o que ele deveria ser em sua essência. Da mesma forma, em suas mais diversas fases, foi responsável pela fundação de diversos subgêneros ou deu a estes mesmos subgêneros contribuições, ora elogiadas, ora criticadas, pela mídia especializada. Como dito na introdução do presente trabalho, não se pretende fazer aqui uma análise do desenvolvimento histórico do Heavy Metal. Em primeiro lugar, porque seria uma atividade talvez até mais impossível do que a de dar um tratamento histórico ao romantismo, vez que o Heavy Metal está mais perto ainda do

presente, apesar de não ser um estilo musical propriamente novo. Em segundo lugar, se é verdade que existem bandas consideradas *clássicas* pelos fãs, como o próprio Black Sabbath, a maior parte das bandas longevas ainda está em um processo de consolidação de sua fama; assim sendo, o compromisso que pode ser feito aqui é de que a utilização de exemplos se restringirá a bandas famosas, sem qualquer lastro que possa ser dado, no entanto. O objetivo aqui, também se deve lembrar, não é fazer uma sociologia, mas justamente analisar de forma concisa os índices e as máquinas abstratas que compõem os subgêneros do Heavy Metal e, se possível, a partir deles articular conceitos que, relacionáveis com os já previamente estudados, torne possível a compreensão destes subgêneros como forças políticas.

Pelas letras que já foram expostas, sabe-se que há entre o Heavy Metal e os estilos literários estudados uma profunda unidade temática. Esta unidade se deve aos caminhos apontados de transmissão deste conhecimento: jogos de *RPG* (presente de forma tangencial no estudo, mas que é perceptível em razão da partilha dos índices e máquinas abstratas), o cinema de terror e a literatura, de uma forma geral, mas especificamente os trabalhos de Tolkien. Buscou-se desenvolver aqui a cadeia. Chegou-se aos elos do tempo presente. Apontados os índices e as máquinas abstratas partilhadas, a hipótese estará comprovada.

Na música do Black Sabbath, resta clara a questão da inversão romântica tratada na subseção 3.2.b). Na sua música homônima, o Outro não é identificado ao autor, mas a ele é dado um caráter de opositor. Já na música *N.I.B.*, do mesmo álbum, o primeiro da banda, Lúcifer, uma das figuras associadas ao mal no Cristianismo, é o personagem, mas se estabelece uma relação romântica entre ele e a sua vítima. Esta associação com o Outro, marca da inversão romântica, vai caracterizar uma parcela significativa das bandas de Heavy Metal estudadas e desde já se pode admitir que a associação política entre algumas cenas do gênero musical Heavy Metal e discursos do que hoje é considerado extrema-direita pode se dever a esta associação com o Outro transgressor, voluntária ou não, mas que esta possibilidade não pode excluir, sem uma devida pesquisa empírica, o estudo desta associação onde quer que ela ocorra.

O Iron Maiden não foi a primeira banda a dedicar músicas a temas históricos, literários e culturais, de uma forma geral, mas foi, certamente, quem o fez com mais intensidade. O Iron Maiden é considerado a principal influência no desenvolvimento do Power Metal. O Power Metal como subgênero tem uma conceituação diferente na Europa e nos Estados Unidos da América. No Brasil, segue-se o modelo europeu, distingue-se entre Metal Melódico e Power Metal e assume-se que o Power Metal é um “gêmeo violento” do Metal Melódico. O Iron

Maiden, no entanto, não é uma banda de Power Metal, mas pertence à *NWOBHM* (*New Wave of British Heavy Metal*), uma definição genérica dada para diversas bandas que tocavam estilos musicais totalmente diferentes e tinham letras sobre temas totalmente diferentes, mas que não deixaram de ser importantes por isso.

And the curse goes on and on and on at sea  
And the thirst goes on and on for them and me

"Day after day, day after day, we stuck nor breath nor motion  
As idle as a painted ship upon a painted ocean  
Water, water everywhere and all the boards did shrink  
Water, water everywhere nor any drop to drink."

(Iron Maiden – *The Rime of the Ancient Mariner*)

Obs: A parte da letra entre aspas é uma citação direta do poema homônimo de Coleridge.

A pertença à tradição romântica também é verificável na discografia do Iron Maiden. Para citar um exemplo, uma de suas músicas de maior sucesso é justo baseada (com muitas citações diretas de seus versos) em um poema de Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of The Ancient Mariner*, que é considerado um dos marcos do início do romantismo inglês.

Apesar de gerado em outro ambiente cultural, outra *cena*, qual seja, a *cena* do Bay Area Thrash Metal, em São Francisco, nos Estados Unidos, o Slayer tinha uma abordagem musical e temática que os distinguia das outras bandas com os quais eram identificados. Musicalmente falando, a utilização de pedais duplos era mais intensa, a velocidade de suas músicas era maior, os solos eram menos melódicos, a voz mais ríspida. Tudo isso para dar uma noção de “mais extremo”, uma busca pelo primor técnico que, por parte dos instrumentistas, é equiparado ao tocar mais rápido. A temática, inicialmente mais voltada à magia negra, volta-se depois para a representação de episódios de violência na história mundial, casuais ou mesmo imaginados. O aumento da distorção, permitido pela evolução técnica das capacidades de alteração do som através de amplificadores e pedais e pedaleiras, atende a um desejo dos próprios músicos de atingir novos extremos sonoros com a guitarra em matéria de distorção. O interesse é de controle do som distorcido, e este interesse só será desmontado pela *cena* do Black Metal norueguês.

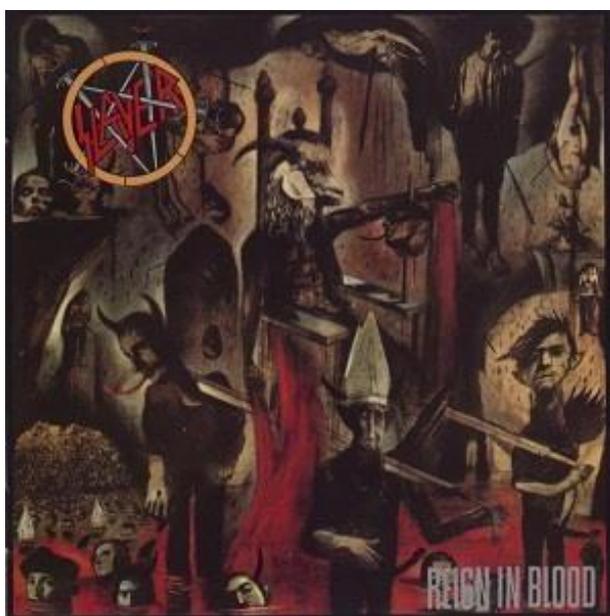
Auschwitz, the meaning of pain  
The way that I want you to die  
Slow death, immense decay  
Showers that cleanse you of your life

[...]  
 Angel of death  
 Monarch to the kingdom of the dead  
 Sadistic, surgeon of demise  
 Sadist of the noblest blood  
 Destroying, without mercy  
 To benefit the Aryan race

(Slayer – *Angel of Death*)

Fight to resist the evil inside  
 Captive of a force of Satan's might

(Slayer – *Black Magic*)



Capa do álbum *Reign in Blood*, da banda Slayer, do qual foi retirada a música *Angel of Death*.

Se é bem verdade que Kerry King, guitarrista da banda, afirmou seu desinteresse pela *NWOBHM* (CHRISTE, 2010, p. 136), a própria banda tocou durante muito tempo em seus shows *Witching Hour* do Venom, banda que fazia parte do *NWBHM*, e seu *debut*, *Show No Mercy*, de 1983, mostra a mesma temática satânica. Nas suas letras, o autor é ora vítima do mal, na tradição do Black Sabbath (*Black Magic*), ora crítica, de forma não absolutamente clara, o mal, encarnado em figuras como o médico/cientista nazista Joseph Mengele, conhecido como o *Anjo da Morte* (*Angel of Death*). A letra de *Angel of Death* gerou, inclusive, polêmica, quando de seu lançamento, acerca da postura política da banda (TURMAN; WIEDERHORN, 2015, p. 266).



Capa do álbum *INRI*, da banda Sarcófago, do qual foi retirada a música *Satanic Lust*.

The sacrifice is done  
 A innocent virgin is dead  
 [...]
 The dead virgin  
 Now is fucked Sodomy in this night  
 Necromancy is complete

(Sarcófago – *Satanic Lust*)

A banda brasileira Sarcófago foi uma das primeiras a levar o Thrash Metal do Slayer ao extremo e, adotando uma postura contestatória, apresentar uma temática claramente satanista em suas letras, autorando letras que, ainda que dotados de um caráter bem descritivo, apresentavam uma postura já narrativa em primeira pessoa. A partir deste momento na música, entre o final dos anos 80 e o começo dos anos 90, a associação velada ao Outro-Inimigo do que se julgava ser a sociedade ocidental se faz de forma explícita. E pode ser qualquer inimigo: o Diabo, os Nazistas, até mesmo Vampiros. Aqui já está se diante da tradição do metal extremo que levará, por um caminho, ao Death Metal, e, pelo outro, ao Black Metal e, conseqüentemente, para os subgêneros que serão estudados. Mas antes, alguns conceitos devem ser articulados. Será feita um tratamento simples de problemáticas que parecem afetar as *cenar* tratadas como um todo, com o intuito de já se ter uma noção mais aprofundada das bases sobre as quais operam os índices e as máquinas abstratas que serão elencados na seção 3.6.

#### 4.2 O heavy metal como *literatura menor*

Deleuze e Guattari trazem, no começo de seu *Kafka, por uma literatura menor* uma definição que acredita-se ser útil para a compreensão do *status* do Heavy Metal dentro do gênero maior do rock. Segundo eles, “[U]ma literatura menor não pertence a uma língua

menor, mas antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 38). Isso explica um processo de diferenciação que não é essencialista – com o mesmo instrumental, com a mesma estrutura, com a mesma concepção dos parâmetros do que define algo como música ou não-música, com as mesmas técnicas do rock uma nova língua musical foi construída, que era absolutamente diferente da língua original. Com a formação de subgêneros, o mesmo processo se deu. E, apesar de todos serem ainda considerados Heavy Metal, há hoje uma distância relativamente mais significativa entre o Metal e o Rock e entre os subgêneros do próprio Metal, tendo as afinidades que ser buscadas com mais atenção para os aspectos musicais e para o desenvolvimento histórico.

Esse processo de formação de uma língua menor é corretamente associado a um processo de forte desterritorialização dos índices que compõe as máquinas (*ibid.*, p. 38). No caso dos gêneros que serão estudados, ver-se-á que especialmente voz e guitarra passam por esse processo. O Heavy Metal como um todo passa por este processo em seus “saltos de diferenciação”. Como nessas literaturas tudo é político (*ibid.*, p. 39), não se pode deixar de notar a clara intenção de afastamento do humano do centro do palco, seja através da superação de suas limitações, seja através da destruição (KAHN- HARRIS, 2007, p. 38), quando da distorção da voz através da utilização da técnica do gutural, que se relaciona com uma busca pela ausência de *swing* nas guitarras, prática que Kahn-Harris associa à tentativa de distanciamento das origens negras do rock (*ibid.*, p. 33 - 34). Ambas as características, no entanto, invocam um maquínico que tem como fim abrir para um limiar de superação dos limites do que é considerado corporalmente humano, seja enquanto ouvinte, seja enquanto músico – há uma hostilidade aberta ao homem. O objetivo é anular o homem e invocar o que está Além.

Keith Kahn-Harris faz, em sua obra sobre o Metal Extremo, valiosas considerações acerca do Death Metal como um gênero representativo do metal extremo em seu tratamento do abjeto e da desterritorialização promovida em relação às raízes musicais do Heavy Metal como um todo. O Death Metal, em si, não interessa ao presente trabalho, mas as categorias que Khan-Harris projeta sobre ele, sim.

A história da música de metal extremo representa um processo radical e sistemático de remoção do metal do diálogo [...] cultural. As raízes do metal no *blues* são praticamente imperceptíveis no metal extremo. Além disso, a conexão com a música barroca foi enfraquecida (embora não seja cortada), já que a importância dos solos de guitarra diminuiu. Enquanto [...] o metal extremo tem reinstituído cada vez mais um diálogo com vários outros tipos de música, a principal trajetória musical da cena em seu período de formação na década de 1980 foi fechar-se em uma tentativa consciente de explorar o potencial radical do metal. O metal extremo transgrediu uma série de limites musicais que foram apenas cuidadosamente explorados no

heavy metal e, mesmo assim, foram “amansados” pelos aspectos mais convencionais do heavy metal. O metal extremo representa uma “desterritorialização musical de convenções musicais” sistemática [...], produzindo “... uma máquina sonora agressiva de destruição, um triturador de som eletrônico e não humano.” [...] (KAHN-HARRIS, 2007, p. 29 e ss.)

Esta tentativa não se dá em todos os estilos. Por exemplo, no metal sinfônico, é justo o contrário que é realçado: aspectos representativos de determinados estilos musicais chamados clássicos são buscados justamente para permitir a vinculação estética entre a música feita pela banda e músicas de outros momentos históricos. Não se quer dizer que isso seja feito em razão de uma moda – o que se quer dizer é que os índices e as máquinas abstratas que estavam presentes em algum agenciamento daquele momento histórico ou representacional daquele momento histórico – um livro, um filme, uma gravação – atraíram o interesse estético do autor de Heavy Metal.<sup>128</sup>

Mesmo onde houve esta tentativa de fugir a qualquer tradição musical, ela não se repercutiu nas letras: o Heavy Metal sempre manteve suas letras profundamente vinculadas às tradições da *estética do desequilíbrio*, apelando ora para seus índices e máquinas abstratas mais metafísicos (o mal, o diabo, o satanismo), ora para os mais físicos (morte, violência, o *serial killer*), sempre filtrados através da lente da *inversão romântica*. A objetificação do que é propriamente humano, marca do caráter transgressivo do gênero, humano este que é violentado de forma abstrata e impessoal, invoca o que Eugene Thacker chama *inumano* (THACKER, 2011, p. 13). Esta definição surge quando ele trata do niilismo cósmico característico de certas bandas de Black Metal, mas em sua variação mais agressiva, mais plenamente identificável com o demoníaco; se há indiferença ao homem, essa indiferença se reverte em violência.

O autor, bem verdade, restringe sua análise ao Black Metal, tratando das possíveis variantes temáticas neste subgênero do paganismo, satanismo e niilismo cósmico. No entanto, o instrumento interpretativo, que insere as temáticas comuns aos gêneros de Metal Extremo dentro de uma tradição específica, qual seja, a romântica – apesar dele mesmo não fazer esta associação – parece útil para distinguir uma tendência que percorre diversos gêneros dentro do Heavy Metal e que, como no caso do romantismo, passa por fases diversas, não cronológicas, mas ainda assim ligadas.

Assim como no caso do movimento romântico, crê-se que seja possível distinguir uma

---

<sup>128</sup> Por todas as bandas desse estilo, o *Epica*, a música selecionada sendo *Cry for the Moon*, disponível em <https://open.spotify.com/track/1wtIIAA91MNUq9jZeUD8zP?si=CCpuB6fiRASdmqxcES97Dg>, acessada em 24.01.2019.

tradição que englobe, dentro do Heavy Metal e de seus subgêneros, diversas temáticas que sejam mesmo paralelas aquelas desenvolvidas nos mais diversos períodos do romantismo. Desde a adulação da natureza a partir de uma perspectiva subjetiva, ao desenvolvimento de uma estética poética do sublime, até o nacionalismo, bem como o terror gótico e, por fim, o satanismo dos decadentistas – e mesmo a contemplação do nada schopenhaueriana – todos esses temas podem ser encontrados tanto no que é reconhecido como tradição romântica quanto nas letras de algumas bandas de alguns estilos do Heavy Metal.

Não interessam todas essas possíveis variações, mas sim aquelas que estimulam os ouvintes a imaginar uma sociedade diversa da atual. Esta perspectiva utópica, por sua vez, não necessariamente está alinhada a um compromisso humanitário de melhoria das condições de vida das populações as quais são tratadas nas letras ora como objetos ora como sujeitos, ou seja, ora como o polo passivo ora como o ativo, desta paisagem política.

Pode-se explorar este tema a partir da utilização de Georges Bataille por Khan-Harris. Bataille enfatizava a relação entre transgressão, erotismo e morte como meios de experiência da totalidade pelo homem, objeto comum da busca romântica. Segundo Bataille, estas formas de experimentar a totalidade eram ao mesmo tempo formas de soberania do homem sobre si, momentos únicos nos quais o homem não estava submetendo o seu ser a demandas utilitaristas; eram, ao mesmo tempo, experiências de imposição de limites, entre o ser e o que está além, experiência através da qual o ser se reafirmava sobre a brutalização funcionalizante da vida (KHAN-HARRIS, 2007, p. 29). Estas são, como já visto, missões do herói. O herói deve conhecer o que está além da vida comum, da *bios eirímenos*, para se tornar herói. Mas para Khan-Harris, é essa a missão do metal extremo (e que, aqui se defende, é a missão dos gêneros de metal estudados).

Khan-Harris trata isso tudo como o abjeto. Segundo ele:

As transgressões discursivas da cena do metal extremo, como suas transgressões sonoras, revelam preocupações sobre a abjeção. O abjeto está associado à fraqueza humana, à mortalidade e à volúpia do corpo humano. O abjeto é uma fonte de fascinação e de terror, levando a uma obsessiva preocupação “fundamentalista” nos discursos de metal extremo com os detalhes do abjeto e de seu controle. [...] O discurso do metal extremo representa um desvio em relação ao discurso do heavy metal no sentido em que as fantasias que ele explora são menos obviamente “fantásticas”. Os discursos de heavy metal geralmente são chocantes, teatrais, barrocos e frequentemente satíricos. Discursos do metal extremo são detalhados, repetitivos e aparentemente sérios. Essa progressão espelha a progressão vista nos filmes de “horror” dos anos 1970 ao início dos anos 1990, quando filmes “*slasher*” explícitos substituíram os filmes tradicionais de horror góticos [...] Em filmes de terror tradicionais e no heavy metal, o abjeto é liberado e estimulado dentro de um mundo de fantasia extravagante. No metal extremo, o abjeto é repetidamente examinado, apenas para ser destruído e suprimido. (KHAN-HARRIS, 2007, p. 43)

Como dito anteriormente, seu foco é o Death Metal. No Black Metal e no Death-Doom Metal, também gêneros de metal extremo, a fantasia assume grande prevalência. Mas esta fantasia se reinsere no real com uma potência muito maior, ao ter como objeto não a mera relação privada entre sexos, como é a regra na música popular, ou ainda, a distribuição de renda e a vida comum nos diversos estratos sociais, mas as estruturas sociais que sustentam este funcionamento. Quando o Heavy Metal fantasia, ele fantasia com o foco constante no Outro, no abjeto, naquilo que altera tanto a vida daquele que o experiencia que a única solução para o sobrevivente da experiência é reformar o real.

A relação do herói-*metalhead* com o inumano, com o disforme, com o abjeto, enfim, de uma forma geral, com o que se optou por chamar aqui de Outro, é uma relação de medo e atração, dialética que encontra sua síntese no controle (na qual o medo é transmutado em busca de segurança e a atração é transmutada em busca de aventura, para que se mantenha a terminologia já utilizada – CHESTERTON, 2017, p.

17). Este controle não é considerado o oposto da liberdade, mas aquilo que permite que ela exista, como uma verdadeira forma-de-vida (sob pena do produto musical específico perder justo sua especificidade, o que, em uma concepção romântica de personalidade fundada na autenticidade, implicaria a destruição do próprio ser).

Abre-se então, através do Heavy Metal, a possibilidade de uma descoberta conjunta, ao autor e seu público, de novas perspectivas sociais a partir de um compromisso civil – possibilidades negociais exploráveis de contrato social – fundado em perspectivas identitárias porém não biopolíticas, o que parece ser não só compatível com a ideia de democracia, mas o cerne da democracia em si. Mas para que isso se faça, as propostas presentes nas letras têm que ser levadas à sério. Não se trata, obviamente, de perguntar diretamente aos envolvidos neste pacto social se eles aceitariam viver sob uma organização sociopolítica feudal, mas fazê-los se perguntar o porquê de, quando aberta a possibilidade de que eles espireçam, eles prefiram fazê-lo naquele ambiente. É retomar a ideia da antropogênese de Elias, desenvolvida na subseção 2.2.b): porque o medievo e não, exemplificando, a Segunda Guerra Mundial? E, a partir daí, ir especificando. É claro, este pode ser um projeto para outra pesquisa, da qual esta que se fez aqui é, no entanto, passo fundamental.

Isso claramente deve ser coadunado com as reflexões propostas por Eco: o que se busca desta ou daquela organização? É a liberação das pulsões? É uma mera fantasia? E, então, chamar à responsabilidade. O que ocorre é que, através de uma rede de interesses comuns, verdadeiro mapa genético de índices e máquinas abstratas, e, ao mesmo tempo,

canais de forças que passam em busca destes índices e máquinas abstratas para agenciá-los, se consegue traçar uma forma-de-vida. Os índices e máquinas abstratas identificados no presente trabalho através da história estão todos agenciados pelos subgêneros do Heavy Metal como se pôde ver. Mas a expressão deles em novas formas-de-vida passa por algumas limitações: se jogar jogos para simular aquela realidade imaginada desejada é possível, não é possível mais pensar em outros agenciamentos para a realidade física da política.

Deleuze e Guattari captam bem a real essência, para além de especulações grosseiras, do papel desempenhado por estes (sub)gêneros do Heavy Metal, a serem mais detalhadamente estudados na próxima seção, para o que se concorda chamar aqui de reacionarismo política, papel esse que partilha com a literatura tratada anteriormente. Segundo eles, a literatura (e, no caso, a música):

[...] que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade activa apesar do cepticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. [...] A máquina literária reveza uma máquina revolucionária por vir, não por razões ideológicas mas porque esta está determinada a preencher as condições de uma enunciação colectiva que falta algures nesse meio: *a literatura é assunto do povo*. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 40)

E por que isso? Porque “a consciência colectiva ou nacional é ‘a maior parte das vezes inactiva na vida exterior e continuamente em vias de desagregação’.” (*ibid.*, p. 40) Isso é o que o autor chama de agenciamento coletivo da enunciação (*ibid.*, p. 41). A transgressão adquire então um outro papel, porquanto posta enquanto elemento integrativo de uma comunidade – a transgressão se torna “desterritorialização até ao ponto em que só subsistem intensidades” (*ibid.*, p. 43), mas essas intensidades têm que ser postas ao trabalho de composição de novas máquinas de enunciação coletiva. Isso é uma forma de compreensão da própria relação entre indivíduo e comunidade no romantismo, e com o Heavy Metal, parte que é do romantismo, não poderia ser diferente.<sup>129</sup> Mas existem transgressões que funcionam em

---

<sup>129</sup> Existem intensidades que são combinadas com o fim de tão somente acelerar os próprios processos de desterritorialização. O *Djent*, de certa forma, trabalha sobre este eixo, um eixo voltado para o esvaziamento dos *musemas* (“*Musema* é um neologismo, um conceito, proposto por Tagg, para designar uma unidade sonora mínima que encerra sentido em si mesma e cujo sentido é recorrente em obras de gêneros musicais relacionados ou influentes dentro de um mesmo contexto cultural.” [AZEVEDO, 2009, p. 35]) que permitam uma possível reterritorialização – uma tradição antiga no Heavy Metal mais voltado ao apuramento dos aspectos técnicos vinculados a atividade de tocar os instrumentos do que à evocação de sentido.

Deleuze chega à mesma conclusão sobre a língua DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 45: “Em geral, a língua compensa, efectivamente, a sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido.” E também: “Enquanto que o som articulado era um ruído desterritorializado que se reterritorializava, não obstante, no sentido, agora é o som que se vai desterritorializar sem compensação, de maneira absoluta. O som ou a palavra que atravessam esta nova desterritorialização não são uma linguagem sensata, se bem que dela derivem, e também não são uma música ou um canto organizado, apesar do efeito que fazem transparecer. [...] A música organizada é atravessada por todo o

sentido oposto, ainda que esta não seja a intenção original de seus autores. Isto justo porque se está trabalhando aqui com uma enunciação coletiva. Existem enunciados transgressivos que em sua transgressão, em sua revolução, invocam simbolismos reacionários. A revolta é, no caso, contra o mundo moderno.

Ora, parece que a música tem uma força desterritorializante muito maior, muito mais intensa e coletiva ao mesmo tempo, e a voz, igualmente, uma potência de ser desterritorializada muito maior. É talvez esse traço que explica a fascinação coletiva exercida pela música, e mesmo a potencialidade do perigo “fascista” do qual falávamos há pouco: a música, tambores, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou de reunião. Pode ser que os músicos sejam individualmente mais reacionários que os pintores, mais religiosos, menos “sociais”; mesmo assim, eles manejam uma força coletiva infinitamente superior à da pintura: “E uma ligação muito potente o coro formado pela assembléia do povo...” Pode-se sempre explicar essa força pelas condições materiais da emissão e da recepção musicais, mas o inverso é preferível, são antes essas condições que se explicam pela força de desterritorialização da música. (*ibid.*, p. 91)

No *Heavy Metal*, como se sabe (GOODRICK-CLARKE, 2002, p. 193 e ss.), há, em alguns subgêneros, a expressão da transgressão através do fascismo (movimento político) e há a expressão de algo que não é o fascismo, mas que, em um reconhecimento de valores em um determinado grupo ou mesmo tão só de uma autoridade, se torna o que Deleuze e Guattari chamam de “familiarismo de grupo” ou mesmo “fascismo de matilha” (DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p. 23) e isso através da transgressão. Dito isso, crê-se que se deve, enfim, iniciar os estudos acerca dos subgêneros de Heavy Metal, objetos do presente estudo.

### 4.3 O estudo dos subgêneros em questão

Como já foi dito, há uma especificidade muito grande nos subgêneros de Heavy Metal estudados, em suas letras e em sua música. Nenhum outro estilo de música trata sobre estes temas dessa forma, com a mesma economia sentimental. Mesmo o Gothic Rock, estilo musical que surge nas décadas de setenta e oitenta, é muito marcado por questões existenciais da contemporaneidade para conseguir lidar com o espectro amplo de representações com as quais o Heavy Metal lida: dragões, demônios, feiticeiras, reis. O Heavy Metal herda todo o aparato mítico preservado pelo romantismo, mas que deriva de séculos de experiência europeia, se não milênios. Mas ele também assume formas, como visto, incompatíveis com uma ordem democrática e igualitária, a exemplo da música citada da banda *Graveland*.

---

lado por uma linha de abolição, como a linguagem sensata por uma linha de fuga, a fim de libertar uma expressiva matéria viva que fala por si e que já não necessita de ser formada”.

Geralmente, nestas formas, o método de absorção do significado do mito passa pelos mesmos moldes intelectuais pelos quais os mitos passavam antes de ir parar nas mãos dos nazistas: ocultismo e racismo. Este agenciamento é um agenciamento específico; outros diversos podem ser feitos com as mesmas máquinas abstratas e os mesmos índices (como visto acima). Mas a partilha de índices e máquinas abstratas por estes subgêneros não se encerra, já constituindo em si uma tradição. Por isso, todos os subgêneros serão estudados juntos, a seguir.

O metal, quando se divide em subgêneros, como outros gêneros de música popular, corre o risco de esconder sua realidade como linguagem encarregada da criação/descrição de outros/desse mundo. Se, de fato, em alguns momentos, as divisões entre subgêneros fazem sentido, seu alinhamento com base em caracteres relacionados a parâmetros técnicos é inadequada, sendo o critério da análise dos índices e das máquinas abstratas mais adequado, ao que parece (mesmo para os próprio *metalheads*, que não conseguem classificar adequadamente um grupo como o Wardruna,<sup>130</sup> que claramente não toca Heavy Metal, mas tanto faz parte do nicho que o Gaahl, vocalista do Gorgoroth, banda de Black Metal, foi um de seus fundadores).<sup>131</sup>

A divisão feita hoje em dia cria nichos falsos, que não se relacionam a uma tradição narrativa, mas aos parâmetros técnicos supracitados, e também obscurece a amplitude e complexidade sentimental que permite ao metal, enquanto linguagem, constituir uma forma-de-vida. Seria uma experiência de limiar ouvir um Black Metal romântico ou um Power Metal satanista, lembrando que as palavras podem ser instrumentos de geração de intensidades maiores, por vezes, que a música.

#### a) *A chorus of agony from Heaven*: o Doom Metal

Um dos subgêneros que foi fundado junto com o próprio Heavy Metal, quando do lançamento do primeiro álbum do Black Sabbath, foi o Doom Metal. Este gênero se caracteriza pelo *tempo* das músicas, lento ou médio em sua velocidade, pelos vocais, limpos ou ao menos com o *drive* utilizado de forma moderada, pelos solos que aparecem frequentemente e pela temática, que não é claramente satanista ou pagã, mas que, em muitos casos, visa criar esta aura de destruição do homem.

---

<sup>130</sup> Disponível

[https://open.spotify.com/track/3TEHaGREmft4lec2TrcR8C?si=no5NtP2ITE6vUrDjLeF\\_rg](https://open.spotify.com/track/3TEHaGREmft4lec2TrcR8C?si=no5NtP2ITE6vUrDjLeF_rg).

Acessado em 24.01.2019.

<sup>131</sup> E claramente faz parte do nicho porque partilha índices e máquinas abstratas com os subgêneros elencados.

Os autores das letras de Doom Metal ora narram eventos reais ou imaginários, de forma subjetiva ou não, ora falam sobre seus sentimentos, em um estilo dialógico, em geral tendo a amada como interlocutora presente ou ausente. A descrição, em geral, serve para melhor compor uma paisagem imaginária. O tom retórico que se faz presente, de uma forma geral, em quase todo os subgêneros do Heavy Metal, aqui se encontra marcadamente presente, apesar das diferenças que se perceberão, em um número razoável de letras, e parecem ser derivados da apropriação da tradição teatral elisabetana-jacobeia pelos autores das músicas.

Estes eventos narrados são, em regra, referentes ao enfrentamento do Mal pelo Autor, como é no caso da própria música Black Sabbath. Quando trata de sentimentos, pode a perspectiva ser ou não niilista, mas a sensação de desesperança ou perda são em geral predominantes no estilo.

O Doom Metal é um subgênero que é composto de diversos outros subgêneros, em geral *crossovers* – ou seja, a combinação de dois ou mais subgêneros, o que é muito comum dentro do Heavy Metal. No começo dos anos noventa, três bandas que combinavam a agressividade do Death Metal com o estilo Doom do Sabbath foram assinadas pela gravadora britânica Peaceville, e ficaram conhecidas como as Peaceville Three: My Dying Bride, Anathema e Paradise Lost.

Optou-se por colocar como base do que se pretende exemplificar no Doom Metal duas músicas do My Dying Bride (*Catherine Blake* – uma história gótica de romance proibido – e *Bring Me Victory*) e uma do Paradise Lost (*Gothic*, a música do álbum homônimo que é considerado o marco fundador de um outro subgênero do Heavy Metal, o Gothic Metal).

*Catherine Blake* conta a história da visita noturna de um incubo a uma mulher chamada Catherine Blake (a homonímia em relação a mulher do poeta William Blake foi acidental, segundo o Autor). Apesar de haver um contexto romântico, verifica-se que o discurso da letra tem claro caráter narrativo, contando a história desta visita noturna. Marcantes também são o caráter gótico e o vocabulário rebuscado – todas essas características partilhadas com uma certa vertente do Gothic Metal e do Black Metal que será exemplificada mais à frente com duas outras bandas, o Cradle of Filth e o Theatre of Tragedy. Tematicamente falando, há nestes elementos um caráter distintivo que ultrapassa barreiras de estilo musical que, de qualquer forma, são razoavelmente tênues entre as bandas referidas, e que remetem diretamente ao romance gótico.

So vile men's torment was truly a pleasure  
A pain that would change mankind for ever more

Catherine Blake slept fitfully in the summer night. In the heat.

She murmured gently and moved smoothly, this way and that. Oh, the beauty.  
 Her luscious eyes, delicate fingers,  
 clawed at her sodden bed.  
 Catherine smiled. Took a fabulous breath of summer air and tasted death.

Die Erorians' visit had been successful rewarding.  
 With night of female screams of whimpers, lustful dreams.  
 Night followed rampant night of  
 delicate soft gasps.  
 The ultimate attack on Heaven and it's glories.  
 Seduce them as they slept, oblivious to their midnight tryst.  
 The seed of doom was planted. Phantom raped in their dreams. The sad ones take their  
 own lives. Slay their men night after night.

Catherine Blake dreamt of a horror.  
 Of passion too and of terror.  
 Over her silent breast, shadows swept, shades caressed.

Motherhood was destroyed by the seed and laid to waste.  
 A great rift was born. Men and the world were torn.  
 The daggers went in deep, vile and sickening. Women swept awat all infancy from their  
 wombs.  
 And still the Lord God remained silent, no utterance, no movement, no tears. The earth  
 became red.  
 The cutting machines of man.  
 Disgust and hatred for the lives of woman.  
 The butchery, the savagery, did spill unto themselves.  
 A chorus of agony from Heaven and Rain poured  
 In a colossus of angels tears.  
 The creature of all sins. The lord of the bleakest abode.  
 Did wonder at the silence. What did the Almighty know?  
 All Hell did fill with the screaming souls  
 of dead men.  
 The mighty army of God did stand and wait, Hoping our lord would unleash them all.  
 The great fiery pit. Hordes ripped apart. Chaos ensued, screaming from the dark.  
 Observing his darkened child, in the miserable corners of earth  
 The great heart of God will heal up the earth. The Lord watched as his beloved slipped  
 silently  
 Back into the darkness below.

(My Dying Bride – *Catherine Blake*)

O tratamento do oculto, iniciado pelo Black Sabbath, apesar de profundamente tingido pelas cores do período, qual sejam, o oculto como a ameaça da contracultura, o oculto popular, dos filmes do Bava e da Hammer, de La Vey e do caso Tate-LaBianca,<sup>132</sup> eventualmente, poder-se-ia imaginar, voltaria a encontrar suas raízes no gótico de Byron e do romantismo alemão. E vai mais além, para o épico, simplesmente, como se pode ver na letra de *Bring Me Victory*, que, ao escapar das máquinas da tragédia elisabetano- jacobea, do byronismo e do romance gótico, se aproxima do estoicismo poético-existencial enquanto índice, se aproximando então, ainda que sem as circunstâncias que configurariam sua maquinaria – afinal, permanece tingido por um aspecto trágico –, do Power Metal.

<sup>132</sup> Os assassinatos perpetrados pela família Manson na noite do dia nove de agosto de 1969, que scandalizaram os Estados Unidos da América devido ao seu intuito cultural.

My mind a fractured ruin.  
 The crushing of my soul  
 It is time to spread my wings  
 To fill this empty hole  
 It has now begun.  
 The forces under me  
 Will conquer all before  
 And bring me to my victory

(My Dying Bride – *Bring Me Victory*)

Slowly passing timeless horrors

Lives within all fear  
 The mourning in my tears  
 Drown all the past  
 We lived beneath these years  
 Awaiting for the call  
 For all life to expire  
 Passive to this day  
 To infinity we'll fall

The light is dim before us  
 Shadows appear and fall  
 A barrage of savage ways  
 Only the darkness can filter through

(Paradise Lost – *Gothic*)

b) And When He Falleth, He Falleth like Lucifer: o Gothic Metal;

A música Gothic do Paradise Lost, banda de Doom Metal, é um marco do Heavy Metal, porque trouxe pela primeira vez os elementos mais tradicionalmente associados ao Gothic Metal, quais sejam, vocais Beauty and the Beast, ou seja, um vocal masculino utilizando-se da técnica gutural e um vocal lírico feminino, e orquestração pronunciada, além de uma postura mais

explicitamente melódica, com o Death Metal dando mais espaço não ao Doom, mas a elementos trazidos do Gothic Rock da década de setenta, uma variação do estilo musical pós-punk, que flertava com a melancolia, com o terror e com a literatura e a postura decadentistas e românticas. As letras, é claro, acompanhavam, mas, em si, não traziam qualquer especificidade que as diferenciasse do padrão do Doom Metal em seus momentos românticos (não no sentido do estilo literário), ou seja, mantida a postura melancólica em relação ao amor. Com ela, foi fundado o Gothic Metal, e, desde então, Paradise Lost e outras bandas tradicionalmente classificadas como Doom Metal (o My Dying Bride, por exemplo) têm feito significativas incursões no gênero, gravando mesmo álbuns inteiros no estilo.

No Gothic Metal, o Theatre of Tragedy constitui, junto com outras bandas e com facetas de outras bandas, como é o caso do My Dying Bride, em algumas de suas músicas, que adotam a postura narrativa referida acima, um grupo que é representativo da permanência de uma tradição, e, portanto, explicita claramente uma gama de significados em suas posturas e discursos que é o que importa para o presente trabalho. A possibilidade de localizar uma banda dentro de uma tradição cultural específica permite que outros elementos desta tradição que não imediatamente conectados com a banda, com a música ou mesmo com este século, possam ser interligados às práticas dos membros de sua cena, ajudando-nos a compreender os significados de suas ações e, especificamente, de suas ações políticas. Letra que exemplifica claramente isso é a de And When He Falleth.

"Be my kin free fro vernal sin, Bridle the thoughts of thy Master."  
 "There hath past away a glore fro the Earth;  
 A glore that in the hearts and minds of men, Men dementéd - blindfoldéd by light,  
 Hourisheth as weed in their well-groom'd  
 garths."

"Might I too was blindfoldéd ere, "The quality of mercy and absolution, Tho' years  
 have master'd me  
 Whence cometh such qualities? A masque of this to fashion:  
 Build thyself a mirror in which Seer blest, thou best philosopher!"  
 Solely wanton images of thy desire appear!"

"'Tis the Divine Comedy - "'Tis the Divine Tragedy -  
 The fool and the mocking court; The fool and the mocking court; Fool, kneel now,  
 and ring thy bells! Fool, kneel now, and ring thy bells!  
 We hold the Earth fro Heaven away." Make us guffaw at thy futile follies, Yet for  
 our blunders - Oh, in shame; Earth beareth no balm for mistakes -

We hold the Earth fro Hell away."

"Believe? In a deily long dead? -  
 I would rather be a pagan suckléd in creeds outworn;  
 Whith faärtytales fill'd up in head;  
 Thoughts of the Book stillborn."

"Shadow of annoyance - Ne'er come hither!  
 ...And when He falleth, He falleth like Lucifer, Ne'er to ascend again..."

[Dialog from Roger Corman film "Masque of the Red Death" (1964):]

[Prince Prospero (Vincent Price):]  
 That cross you wear around your neck; is it only a decoration, or are you a true  
 Christian believer?

[Francesca (Jane Asher):]  
 Yes, I believe - truly

[Prince Prospero (Vincent Price):] Then I want you to remove it at once!  
 - and never to wear it within this castle again!

Do you know how a falcon is trained my dear? Her eyes are sown shut.

Blinded temporarily she suffers the whims of her God patiently, until her will is submerged and she learns to serve - as your God taught and blinded you with crosses.

[Francesca (Jane Asher):]

You had me take off my cross because it offended....

[Prince Prospero (Vincent Price):] It offended no one.

No - it simply appears to me to be discourteous

to... to wear the symbol of a deity long dead. My ancestors tried to find it. And to open the door that separates us from our Creator.

[Francesca (Jane Asher):]

But you need no doors to find God. If you believe....

[Prince Prospero (Vincent Price):] Believe?! If you believe you are gullible.

Can you look around this world and believe in the goodness of a god who rules it? Famine, Pestilence, War, Disease and Death! They rule this world.

[Francesca (Jane Asher):]

There is also love and life and hope.

[Prince Prospero (Vincent Price):]

Very little hope I assure you. No. If a god of love and life ever did exist... he is long since dead. Someone... something rules in his place.

"Believe? In a deity long dead? -

I would rather be a pagan suckled in creeds outworn;

Whith fairytales fill'd up in head;

Thoughts of the Book stillborn."

"Shadow of annoyance - Ne'er come hither!

...And when He falleth, He falleth like Lucifer, Ne'er to ascend again..."

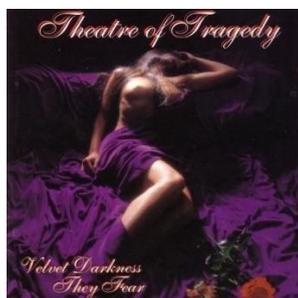
(Theatre of Tragedy – *And When He Falleth*)

A letra, que está escrita em inglês elisabetano, é um diálogo sem um tema ou circunstâncias claramente definidas. No livreto que acompanha o álbum, a letra é tratada pelo nome “peça”, como em “peça de teatro”. Ela inclui um diálogo do filme de Roger Corman *The Masque of the Red Death*, que é baseado em um conto homônimo de Edgar Allan Poe, tratado no tocante às suas relações com a peça de Shakespeare no tópico

2.3.b). Não é interesse do presente trabalho entrar na discussão do significado da letra, mas ao apontar estes elementos, se quer mostrar que esta música, como a do *My Dying Bride* acima estudada, se situa dentro de uma tradição que traz significados para atos e discursos promovidos por aqueles que seus índices e máquinas abstratas conhecem. E esta tradição é a do gótico.

Próspero, príncipe no clássico de E.A. Poe "O baile da Morte Rubra", cujo discurso para sua vítima (existente só na versão cinematográfica feita por Roger Corman em 1964), Francesca, é citado na música *And When He Falleth*, é o modelo do tirano do *Trauerspiel*.

Próspero morre porque, apesar da perpetuidade do aristocrata, por trás da máscara do soberano, ainda há um homem.



Capa do álbum *Velvet Darkness They Fear*, da banda Theatre of Tragedy, do qual foi retirada a música *And When He Falleth*.

c) Darkness will show us the way: o Black Metal;

O Metal Extremo, como um todo encontra seu ponto de dissensão do Heavy Metal padrão quando o Venom, banda da chamada New Wave of British Heavy Metal (doravante NWOBHM) que já se distinguia tanto tematicamente quanto musicalmente bastante de seus companheiros de movimento, como o Iron Maiden, lançou seu álbum de estreia *Welcome to Hell* em 1981,<sup>133</sup> no qual, ao mesmo tempo em que se apropriava de uma temática comum no Heavy Metal, qual seja, o oculto propriamente satânico, invertia em sua apropriação desta temática, onde em regra o satânico era o externo, o Outro – exceção feita a algumas músicas do Black Sabbath, especificamente N.I.B –, e se punha ao lado deste satânico, seguindo uma tendência que se iniciara com a contracultura norte-americana, apesar de minoritaríssima, e que encontrava expressão em bandas de occult rock como Coven.

I'm in league with Satan I am the masters own  
 I drink the juice of women  
 As they lie alone  
 I'm in league with Satan I bear the devils mark  
 I kill the new born baby Tear the infants flesh  
 (Venom – *In League with Satan*)



<sup>133</sup> Em 1982 saiu seu sucessor, *Black*

Capa do álbum *Welcome to Hell*, da banda Venom, do qual foi retirada a música *In league with Satan*.

Mas, como visto, foi só com os índices trazidos por bandas como Slayer e Sarcófago que o Black Metal se tornou passível de identificação. Nazismo, satanismo, magia negra, violência, uma descrição anatômica que passe do mero ato de estripar para uma maldade transcendente, tudo isso trazido por essas bandas. É assim, a partir deste deslocamento temático em relação não só ao resto do Heavy Metal, mas em especial em relação à cena Death Metal, que é muito focada na objetificação do corpo humano, que surge o que ficou conhecido como a segunda fase do Black Metal.

Darkthrone e Mayhem são considerados os fundadores desta cena, no começo dos anos 90. O álbum de estreia do Mayhem, *De Mysteriis Dom Sathanas*, é considerado uma obra paradigmática do gênero, e traz, na música homônima, o patrimônio comum de muitas das bandas estudadas. Não é só o satanismo, que remete aos primórdios do Heavy Metal, nem só a rapidez do Slayer, que é levada a outro parâmetro, mas a própria paisagem pintada pela música, gótica, no sentido romântico do termo. Letras em latim, vozes etéreas cantando, tudo feito para mostrar malignidade.

Welcome!

To the elder ruins again  
The wind whispers beside the deep forest Darkness will show us the way

The sky has darkened thirteen as  
We are collected woeful around a book Made of human flesh  
Heic Noenum Pax Here is no peace  
De Grandaevus Antiquus Mulum Tristis  
Arcanas Mysteria Scriptum

The books blood written pages open Invoco Crentus Domini De Daemonium  
We follow with our white eyes The ceremonial proceeding

Rex Sacrificulus Mortifer In the circle of stone coffins  
We are standing with our black robes on Holding the bowl with unholy water

Heic Noenum Pax Bring us the goat  
Psychomantum Et Preer Exito Annos Major Ferus Netandus Sacerdos Magus

Mortem Animalium  
(Mayhem - *De Mysteriis Dom Sathanas*)



Capa do álbum *De Mysteriis Dom Sathanas*, da banda Mayhem, do qual foi retirada a música *De Mysteriis Dom Sathanas*.

O que constitui o estilo musicalmente é facilmente perceptível em uma audição rápida de algumas das principais músicas de Black Metal: o uso do gutural agudo na voz, o *blast beat* na bateria, o *tremolo* na guitarra, a velocidade muito rápida. No entanto, elementos referentes à produção, sendo no Black Metal a produção *lo-fi* especialmente valorizada, podem ser contabilizados pelos membros da cena para classificar uma música como Black Metal ou não. Ademais, a existência de elementos negativos também é conhecida, ou seja, elementos musicais que, se utilizados pelas bandas, impedirão que elas sejam consideradas como bandas de Black Metal pelos membros da cena. Por muito tempo, esse foi o caso, para a maior parte dos membros da cena, do uso do teclado. Atualmente, no entanto, orquestrações tem sido mais aceitas, seja com o intuito de dar características “sinfônicas” (termo que pode ser agregado a qualquer espécie de estilo baseado, para além dos elementos característicos do subgênero ao qual pertence, em um grande destaque dado à orquestração) ou *avant-garde* (o estudo do *avant-garde* dentro do Heavy Metal é extremamente promissor, mas está fora do âmbito da minha pesquisa – basta dizer que o *avant-garde* em geral surge justamente com base nos estilos mais extremos do Heavy Metal, com tolerância incomum dos fãs *old school* em razão do *status* artístico das obras *avant-garde* nestes gêneros).

A quantidade de crimes praticados pelos membros da cena e sua variedade é bem grande. Desde tortura e incêndio de igrejas históricas até homicídios motivados por questões raciais e ideológicas, a cena do Black Metal norueguês praticava o que pregava.<sup>134</sup> O que interessa ao presente trabalho, no entanto, é a ideologia que fundamenta as práticas criminosas

---

<sup>134</sup> O guitarrista da banda, Euronymous, criador do estilo de tocar que ficou conhecido como o estilo próprio do Black Metal, foi assassinado por Varg Vikernes, do Burzum – que gravou com o Mayhem o referido álbum, *De Mysteriis Dom Sathanas* –, por uma questão de negócios. Varg ficou preso por catorze anos, pois além do assassinato, havia incendiado quatro igrejas históricas – três da primeira metade do século XX, uma do século XII – e tentado incendiar uma outra, alguns destes crimes com a participação de outros membros da cena Black Metal. O vocalista original da banda, Dead, se matou com um tiro na cabeça. A foto de seu crânio estourado foi usada pela banda como capa de um de seus álbuns.

destes autores. De uma diversidade de opiniões bem vasta, é marcante a questão da resistência ao Cristianismo, seja através do satanismo, seja através do paganismo, e uma cultura que se assemelha ao conceito de *Sangue e Solo*, ou seja, a valorização da pátria e dos compatriotas e de uma política identitária. Ainda que não voltados para o extermínio de quaisquer outros povos, há em comum entre a maior parte dos membros da cena a supervalorização da Noruega enquanto pátria, através da adulação de suas belezas naturais, e de seu povo, aproximado ideologicamente de seus antepassados viquingues pelos autores. Ao mesmo tempo, o satanismo laveyano, ou seja, o satanismo filosófico, de antecedentes crowleyanos, fundado na máxima “faça o que queres, porque tudo é da Lei”, tem espaço, nas letras, incorporando duas outras vertentes do pensamento de Eugene Thacker que devem aqui ser recuperadas (THACKER, 2011, p. 14).

Tratando inicialmente sobre o desenvolvimento da temática satanista no Black Metal, Eugene Thacker afirma:

Por enquanto, então, vamos pensar em “black” como significando satânico. O que isso implica conceitualmente? Por um lado, se tomarmos a noção medieval e primitiva do Renascimento de Satanás como ponto de partida, a equação black = Satanismo é governada por uma estrutura de oposição e inversão. A oposição define o demoníaco tanto quanto o divino; é a “Guerra no Céu” descrita tão vividamente em Revelações e dramatizada no Paraíso Perdido de Milton. A oposição é também a estrutura que vem a definir a Igreja Medieval contra seus inimigos, o papel que os conselhos da Igreja atribuem várias atividades, de feitiçaria a necromancia, como ameaças à lei religiosa e à autoridade política religiosa. Essa oposição, portanto, é tão política quanto teológica, resultando na infame caça às bruxas, perseguições e inquisições do início do Renascimento. Em seu modo de oposição, a equação black = satânico significa "contra Deus", "contra o soberano" ou até "contra o divino". (THACKER, 2011, p. 14)

A influência do *Paradise Lost* de Milton é enorme no gênero, como já visto.<sup>135</sup>

Há outra fonte do satanismo presente no Black Metal.

[...] a Europa do século XIX, seguindo os desafios religiosos colocados pelo Romantismo, a Revolução e a estética dos movimentos góticos e decadentes, desenvolveu algo que mais se assemelha ao satanismo moderno. É marcadamente diferente das versões medieval e do início do Renascimento, como é de suas encarnações do final do século 20 (por exemplo, a Igreja de Satã de Anton LaVey). Este satanismo mais formalizado, “poético” operou não apenas pela oposição, mas também pela inversão, como demonstrado no então escandaloso poema de Charles Baudelaire “Les Litanies de Satan” (1857). Este satanismo é ritual, tanto quanto ideologicamente, oposto à Igreja. Em seu contexto do século XIX, ela se sobrepõe consideravelmente ao ocultismo, à magia e até às ramificações do espiritualismo. Um aspecto chave deste satanismo poético é a infame Missa Negra, delirantemente retratada no romance *Là-bas* de Joris-Karl Huysmans (1891) - que supostamente se

<sup>135</sup> Bandas como Cradle of Filth, Symphony X, Dimmu Borgir, Danzig e a homônima Paradise Lost, além de diversas outras, se inspiraram em seus versos para escrever suas letras, como os próprios escritores do romantismo o fizeram.

baseia em uma Missa Negra real à qual o autor compareceu. Cada elemento da Missa Negra, desde a anti-oração blasfema até a profanação erótica da hóstia, visa uma inversão exata da Missa Católica. (THACKER, 2011, p. 14)

O poema do Baudelaire citado, *Les Litanies de Satan*, foi usado como letra para músicas de bandas como Gorgoroth (traduzido para o *Nynorsk*, uma das línguas oficiais da Noruega – minoritária, porém não imediatamente relacionada ao dinamarquês como o Bokmål, e, portanto, associada a uma forma identitária de nacionalismo),<sup>136</sup> Theatres des Vampires (italiana)<sup>137</sup> e Rotting Christ (grega)<sup>138</sup> (estas duas últimas bandas mantiverem o poema em francês). Também cabe citar que o livro de J. K. Huysman, um autor associado ao decadentismo, citado, *Là-bas*, trata da pesquisa do personagem principal, Durtal, sobre a vida de Gilles de Rais, companheiro de armas de Joana d'Arc que, uma vez encerradas as campanhas da Guerra dos Cem Anos, se recolhe em seu castelo Tiffauges e começa a sacrificar e abusar de crianças com o intuito de conseguir invocar demônios para pô-los a seu serviço. A vida de Gilles de Rais é uma constante inspiração para as letras de diversas bandas de Heavy Metal, como o Celtic Frost<sup>139</sup> e o Cradle of Filth,<sup>140</sup> ambas tratadas mais à frente.

Mas o Black Metal pode desenvolver uma temática pagã. Thacker afirma:

[...] As idéias do Rosacruzianismo, Maçonaria, Hermetismo e, no século 19, teosofia e espiritualismo, todos reivindicaram alguma conexão com uma perspectiva pagã. O âmbito e o alcance de alguns desses movimentos é ainda mais expansivo que o próprio cristianismo; os escritos de Madame Blavatsky e Rudolph Steiner, por exemplo, são exemplares em sua amplitude transcultural e trans-histórica. Em livros como *Isis Unveiled* (1877) ou *The Secret Doctrine* (1888), Blavatsky abrange tudo, desde cultos misteriosos arcaicos até pesquisa paranormal moderna, dando a um tipo de perspectiva global encontrada em clássicos da antropologia como *The Golden Bough* (1890) de James Frazer.

Embora essas formas diferentes de paganismo às vezes se sobreponham à perspectiva tradicional judaico-cristã, na maioria das vezes elas são marginalizadas e, em alguns casos, levadas às sociedades secretas. Aqui vemos uma grande

<sup>136</sup> Terceira faixa do álbum *Incipit Satan*, de 2000. A faixa não está disponível no Spotify, mas pode ser encontrada no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=IMXSMI2o-WI>).

<sup>137</sup> Décima primeira faixa do álbum *Bloody Lunatic Asylum*, de 2001. No Spotify: <https://open.spotify.com/track/3j0Ajq67RmTMA5D44luG7h?si=Rj8kNS39Qt-ZBpWltUosZQ>. O álbum tem diversas músicas cujas letras incluem partes de poemas de Baudelaire, Rimbaud, Poe e Blake, além de incluir excertos de músicas de Beethoven e Mozart.

<sup>138</sup> Quinta faixa do álbum *Rituals*, de 2016. No Spotify: [https://open.spotify.com/track/2AS9nceiZP3cfzFEQTdHNB?si=VCGn5ylsSdGz\\_tZv0-t68g](https://open.spotify.com/track/2AS9nceiZP3cfzFEQTdHNB?si=VCGn5ylsSdGz_tZv0-t68g). Este álbum é particularmente interessante porque é composto de diversas “orações”, ou seja, textos destinados ou a alguma espécie de divindade ou demônio ou à reflexão acerca do numênico.

<sup>139</sup> Segunda faixa do álbum *Morbid Tales*, lançado originalmente em 1984 e relançado em 2017. No Spotify: [https://open.spotify.com/track/4xQO8MVtFZOW-2KJMBuAB2p?si=4dsHi8XYQvih7Fp1y\\_l36w](https://open.spotify.com/track/4xQO8MVtFZOW-2KJMBuAB2p?si=4dsHi8XYQvih7Fp1y_l36w)

<sup>140</sup> A banda Cradle of Filth dedicou um álbum inteiro à história de Gilles de Rais. No Spotify: <https://open.spotify.com/album/0xJ16GEk2JX4Hju-7stTJ6z?si=4bxBz-HFRZmlfHDPrrBMmQ>.

diferença da associação anterior de “negro” com o satanismo. Enquanto o segundo operou através da oposição e inversão, o primeiro está relacionado ao quadro dominante do cristianismo por exclusão e alteridade. Considerando que a heresia era vista pela Igreja principalmente como uma ameaça interna, com o paganismo se encontra, em alguns casos, um quadro completamente diferente - uma ameaça externa. A iconografia também é diferente. Em vez de invocações demoníacas e da Missa Negra, pode haver imagens de natureza animista, poderes elementais e terrestres, luzes astrais e corpos astrais, as metamorfoses humanas e animais, humanas e vegetais, e humanas e a própria natureza. No paganismo, a pessoa está sempre “do lado da” natureza e suas forças animistas. (THACKER, 2011, p. 15 -16)

Exemplos deste paganismo no Black Metal podem ser encontrados nas mais diversas músicas, mas, crê-se, o mais marcante é o do próprio Varg Vikernes. Varg defende um panpaganismo europeu, fundado na semelhança entre os deuses dos mais diversos panteões europeus. Esta afirmação, não a faz sozinho. Diversos estudiosos concluem no mesmo sentido, dentre os quais Mircea Eliade e outros tradicionalistas, James Frazer e Robert Graves, todos alvos de crítica, mas nenhum absolutamente excluído enquanto fonte de conhecimento formal. Fora do Black Metal e entre outros gêneros de Heavy Metal também, especialmente no Folk Metal e no Power Metal.

Antes que se retroceda para estudar as origens deste paganismo no Black Metal, é interessante analisar que este nacionalismo pagão, comum em algumas vertentes do Heavy Metal europeu, também existe em outros estilos musicais, que compartilham com o Heavy Metal diversos músicos. Exemplo claro disso é o caso do vocalista do Gorgoroth, Gaahl, que é um dos fundadores do Wardruna, grupo de música folclórica norueguesa de matriz viquingue. O grupo fez sucesso o suficiente para aparecer na série do History Channel *Vikings*, com a música *Helvegen*. Gaahl é um opositor convicto do Cristianismo e praticante de uma espécie de xamanismo nórdico, apesar de se definir filosoficamente como um individualista.

O próprio Varg Vikernes lançou dois álbuns do Burzum enquanto estava preso com um estilo comumente chamado *Neo-Folk*, já academicamente estudado enquanto veículo de música neonazista, neofascista, tradicionalista e europeísta, que apela para este patrimônio histórico-cultural comum. Exemplar deste estilo é a música do Blood Axis *Reign I Forever*. O Blood Axis é um projeto particularmente interessante porque, além de ser um dos mais famosos do gênero, seu autor, Michael Moynihan é editor de publicações de cunho tradicionalista/neo-pagão americano, além de ser o responsável por um dos livros mais importantes acerca do Black Metal norueguês, *Lords of Chaos*. No livro, ele argumenta a favor da recorrência do arquétipo Wotanista, que Jung apontou como aparente na Alemanha nazista, na Noruega na década de noventa. O livro está sendo adaptado para o cinema por

Jonas Åkerlund,<sup>141</sup> que já foi membro da banda Bathory, uma das mais importantes do estilo, e que hoje é conhecido por ter dirigido clipes famosos, como os de *Telephone* (Lady Gaga com participação de Beyoncé), *Moves like Jagger* (Maroon 5 com participação de Christina Aguilera) e mais de seis clipes da Madonna.<sup>142</sup>

I am the God Thor  
I am the War God  
Here in my Northland  
My fastness and fortress

Reign I forever!

(Blood Axis –*Reing I Forever*)

Obs: A letra é do poeta Americano H. D. Longfellow.

Como exemplo de interpenetração destas correntes musicais (*folk* – que é diferente musicalmente do *neo-folk*, mas que dele se aproxima em razão dos temas – e Black Metal), pode ser apontada a banda irlandesa Cruachan, expoente e uma das primeiras bandas do gênero Folk Metal. É tradicional no gênero a combinação de elementos do metal extremo e da música folclórica de diversos países, louvando personagens mitológicos importantes de um determinado povo. No Brasil, bandas como Arandu Arakuaa fazem o mesmo pela cultura indígena, com letras em tupi, bem como participações em outras atividades que tem como fim a divulgação deste aspecto da cultura brasileira.<sup>143</sup> A isso, a banda Cruachan soma o tratamento de temas como o *legendarium* criado pelo escritor britânico J. R. R. Tolkien, bem como uma antipatia ao Cristianismo. Em ambas as bandas, como marca do subgênero, o que prevalece é o pertencimento ao povo, uma certa melancolia em relação a um passado idealizado e o heroísmo na luta pela liberdade, três máquinas totalmente românticas. Não à toa, no Brasil, a primeira fase do romantismo foi associada ao uso de motivos indígenas, recuperados pela banda Arandu Arakuaa. Há esse flerte muito grande entre a música folclórica ou ao menos entre o que se fetichiza como música folclórica e o Heavy Metal. O uso de instrumentos folclóricos tradicionais junto com os instrumentos comumente utilizados no Heavy Metal, o cantar em línguas nativas e um nacionalismo fortemente influenciado pelo

<sup>141</sup> Disponível em <https://www.rollingstone.com/music/music-news/madonna-video-director-to-helm-norwegian-black-metal-movie-54111/>. Acessado em 06.11.2018.

<sup>142</sup> A lista (quase) completa de clipes dirigidos por ele pode ser encontrada em: <http://www.jonasakerlund.com/music-videos/>. O site foi acessado em 06.11.2018.

<sup>143</sup> Como, por exemplo, a composição da trilha sonora do jogo *Arani*, cujo clipe de divulgação pode ser visto aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=itivM0vC8SA&hd=1>. Acessado em 06.11.2018.

romantismo são marcas do estilo.

Peasants armed with farming tools, filled with honour, strength and pride, faced the  
might of British steel.  
Thirty thousand Irish died.  
Wolfe Tone was captured.  
He cut his throat; he used his own kitchen knife.  
“After such heroic a sacrifice, it is no great effort to add my life.”  
He fought the fight he knew was right.  
For liberty he would give his life.  
His cause was just, his reasons fair: to free poor Eireann from despair.

(Cruachan – *Wolfe Tone*)

Sound the horns of Pagan triumph,  
And sweep away this fictional rectitude.  
Burn the church to the ground,  
Let our Pagan hate exude.

(Cruachan – *Pagan Hate*)

Esta tendência de misturar elementos folclóricos com o Heavy Metal tem sua origem no Viking Metal, uma derivação do Black Metal que se transformou em um subgênero próprio. O responsável por este subgênero, fundado em razão das letras serem especificamente voltadas para a glorificação do passado viquingue e da proeza em batalha dos guerreiros nórdicos, é um músico sueco, Quorthon, que começou fazendo o Black Metal tradicional da segunda fase, sendo considerado um dos precursores do estilo. Em músicas como *In Conspiracy with Satan*, pode-se perceber a transição entre o que o Venom fazia, somado ao que o Slayer fazia e o que viria a ser o Black Metal da segunda fase.<sup>144</sup>

One man rode the way through the woods Down to Asa bay  
Where dragon ships had sailed to sea More times than one could say  
[...]  
The rumours told of a man  
Who had come from the other side the seas Carrying gold cross around neck in chain  
And spoke in strange tongue of peace  
He had come with strange men in armour [...]  
And the bold man carrying cross Had told all one of Asa bay  
The God of all man woman child had come To them all save  
And to thank Lord of Heaven  
One should build to God a house And to save one's soul from Hell  
One should be baptised and say vows

A man of pride with the Hammer told new God To build his house on own  
And spoke loud of the Gods of their fathers Not too long time gone  
The rumours said the man with a beard like fire

<sup>144</sup> No Spotify: [https://open.spotify.com/track/4U8vU8Jrmn4BAG1UpTDph9?si=N\\_O62Iy1Sc-IcZAKqy2VTg](https://open.spotify.com/track/4U8vU8Jrmn4BAG1UpTDph9?si=N_O62Iy1Sc-IcZAKqy2VTg). A música é do primeiro CD, homônimo, de 1984.

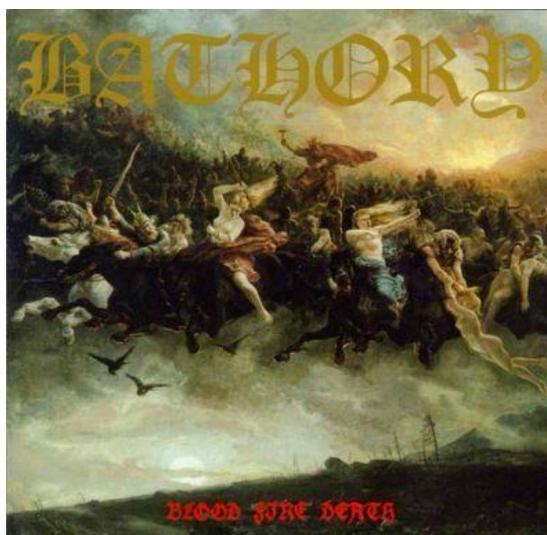
And the Hammer in chain  
By men in armour silenced was and by Their swords was slain

Those who did not pay the one coin Of four to man of new God  
Whipped was twenty and put in chains then locked  
[...]

Just outside the circle of the crowd One old man did stand  
He looked across the waters  
And blotted the sun out of his eyes with one hand And his old eyes could almost see  
The dragon ships set sail  
And his old ears could almost hear  
Men of great numbers call out Oden's hail [...]

(Bathory – *One Rode to Asa Bay*)

Em 1988, o Bathory lançou o álbum *Blood Fire Death*, considerado por muitos como o primeiro álbum de Viking Metal, um gênero que estilisticamente se distanciava do Black Metal tradicional por seu foco nas letras com temática viquingue. Hoje há bandas de Death Metal Melódico, como o Amon Amarth, e bandas de Progressive Power Metal, como o Týr, que são igualmente consideradas de Viking Metal. Portanto, dentro do Heavy Metal a questão da temática é de suma importância para a classificação da banda em um estilo ou outro.



Capa do álbum *Blood Fire Death*, da banda Bathory.

Uma outra possibilidade de exploração temática dentro do Black Metal é o que Thacker chama nihilismo cósmico.

Elizabeth  
My heart is thine  
Thy fragrant words  
Warm within like wine....

"Let me come to thee  
 With eyes like  
 Asphodel  
 Moon-glancing, loose desires free  
 To writhe under my spell"

Ereshkigal, raven-haired  
 Thy seduction haunts the castle in  
 erotic despair  
 I know thy scent by candlelight  
 Immortal flesh I yearn to share  
 Appease the beast on spattered sheets  
 Dyed malefic red as sobriety weeps  
 Nocternity  
 She shall come for me...

(Cradle of Filth – *Dusk and Her Embrace*)

O Cradle of Filth é uma polêmica banda de Black Metal. Polêmica por causa não só da mensagem de suas músicas, mas especialmente dentro do Black Metal. Muitos fãs do gênero não a consideram *tr00* suficiente, ou seja, aderente ao padrão esperado de uma banda do gênero, por causa de seu flerte muito intenso com o Gothic Metal, que não é negado. No entanto, musicalmente falando, os elementos principais elementos do Black Metal são incorporados na música da banda, bem como alguns elementos não musicais da estética do estilo, como o *corpse paint*. Suas letras tem um caráter bem narrativo, sempre abordando temas literários a partir de uma perspectiva profundamente romântica.

*Dusk and Her Embrace*, música exemplar do estilo seguido pelo Cradle of Filth, conta a história de um romance, mantendo o estilo que remete ao decadentismo e aos romances góticos da era vitoriana, através do uso da linguagem, se assemelhando as duas músicas anteriormente analisadas, *Catherine Blake* e *And When He Falleth*, enfim, ao que há de mais rebuscado no Gothic Metal. Seguindo a linha mais épica a qual me referi mais acima, o Cradle of Filth gravou o álbum *Cruelty and The Beast* voltado para a história de Elizabeth Bathory, condessa húngara que ficou famosa por assassinar virgens e se banhar em seu sangue com o objetivo de rejuvenescer. É uma história

explorada por diversos filmes de terror e contos. Deste álbum, a música *Bathory Aria* representa melhor este caráter épico combinado com os elementos góticos próprios do Cradle of Filth. Como na *Dusk and Her Embrace*, há referências culturais (ao conto de Poe *The Fall of the House of Usher*, ao filme *Countess Dracula*, da Hammer, à sexualidade desviante típica do decadentismo) que não são automaticamente conectáveis à temática, mas que ajudam a compor a paisagem de um romantismo extremado (o que também é propiciado pelas letras).



Capa do álbum *Cruelty and The Beast*, da banda Cradle of Filth, do qual foi retirada a música *Bathory Aria*.

"The Spirits have all but fled judgement  
 I rot, alone, insane,  
 Where the forest whispers puce laments for me  
 From amidst the pine and wreathed  
 wolfsbane  
 Beyond these walls, wherein condemned  
 To the gloom of an austere tomb  
 I pace with feral madness sent  
 Through the pale beams of a guiltless  
 moon  
 Who, bereft of necrologies, thus  
 Commands creation over the earth  
 Whilst I resign my lips to death  
 A slow cold kiss that chides rebirth  
 Though one last wish is bequeathed by fate  
 My beauty shalt wilt, unseen  
 Save for twin black eyes that shalt come to take  
 My soul to peace or Hell for company"

(Cradle of Filth – *Bathory Aria*)

Obs: Esta parte da música é, inclusive, o monólogo final do filme *Countess Dracula*, proferido pela atriz Ingrid Pitt, que estrelava no papel da Condessa Báthory Erzsébet

A última música do Cradle of Filth que deve ser citada é a *The Death of Love*, que é do álbum dedicado à vida de Gilles de Rais. Ela é importante porque, analisadas as três músicas do Cradle of Filth em perspectiva, percebe-se que a banda passou por uma modificação estética e musical que envolveu o distanciamento do Black Metal e a intensificação dos elementos mais melódicos de sua música. Esta intensificação passa por uma política deliberada de aproximação sonora com o Iron Maiden.

d) *All we have of native soil owed to tears and sweat of forebears toil*: o Power Metal;

Crê-se que a banda faroense Týr seja uma porta de entrada adequada para a análise de como há semelhança temática entre estas vertentes mais extremas e as mais melódicas no Heavy Metal.

The tenure of kings and their magistrates  
 By good men it must be deposed  
 The covenant made can be voided at once  
 Disanoint him, take his crown

Let him curse my name  
 On these blood stained pages of misery  
 Let him call me a tyrant so cruel  
 Let him curse my name  
 But remember the truth Blind

(Guardian – *Curse My Name*)

Open wide the gate friend  
 The king will come  
 Blow the horn and praise the highest lord  
 Who'll bring the dawn, he's a new god  
 In the palace of steel  
 Persuade the fate of everyone  
 The chaos can begin let it in [...]  
 Valhalla - Deliverance  
 Why've you ever forgotten me [...]  
 The fortress burns  
 Broken my heart  
 I leave this world All gods are gone

So many centuries, so many gods  
 We were the prisoners of our own fantasy  
 But then we had nothing to lead our life  
 No, no, we can't live without Gods

(Blind Guardian – *Valhalla*)

O Power Metal surge como gênero particularmente distinto do Heavy Metal com a banda alemã Helloween, que une a rapidez do Thrash Metal alemão (bastante influenciado musicalmente pelo Slayer) com o senso melódico das bandas do *NWOBHM*, em especial do Iron Maiden e do Judas Priest (esta última já vinha incorporando elementos associados ao Thrash Metal – como o uso de pedais duplos – em sua música). No entanto, o senso estético definidor do Power Metal é a epicidade, atingida através de uma combinação de letras voltadas para temas típicos do romantismo, como a busca da liberdade, o apreço pelo Medievalo, a fetichização do *ethos*

guerreiro, com a rapidez e a clareza do instrumental, influenciado, em sua abordagem melódica mais por elementos da cultura erudita e popular europeia, como as músicas *folk* e clássica, e em sua abordagem mais propriamente voltada ao

Heavy Metal, na utilização de artifícios para manter a música, como já dito, rápida, porém clara (no que contrasta com o Thrash Metal em sua formulação original – no qual a

clareza instrumental não era um valor por si só), com *leads* e refrãos que fossem facilmente apreensíveis pelos ouvintes. Como exemplo destas características, poder-se-ia apontar *Eagle Fly Free* do Helloween, bem como *Curse My Name* e *Valhalla* do Blind Guardian para uma compreensão mais plena de outros dos elementos expressos (em especial a primeira, por trazer os elementos da música *folk* europeia – fetichizada – para dentro do gênero, dispensando todos os outros elementos mais propriamente vinculados ao Heavy Metal, mas sem por isso deixar de ser considerada parte dele).

Bring me home or leave me be  
 My love in the dark heart of the night  
 I have lost the path before me  
 The one behind will lead me [...]  
 My fall will be for you  
 My love will be in you  
 You were the one to cut me  
 So I'll bleed forever

(Nightwish – *Ghost Love Score*)

Powers of Thagirion  
 Watch the Great  
 Beast to be  
 For To Mega Therion  
 The Draconian Melody  
 The Dragon opens the eye and reveal both truth and lie  
 Spiritual Supremacy

(Therion – *To Mega Therion*)

Em último lugar, uma combinação que tem acontecido muito frequentemente no Heavy Metal europeu é entre os subgêneros do Gothic Metal e do Power Metal, formando o que comumente se chama Symphonic Metal. Deste subgênero, um dos representantes mais adequados de sua variedade é a banda Nightwish, uma das bandas de Heavy Metal mais populares do mundo e a banda Kamelot, com a música *March of Mephisto*, que, além de fugir a uma conceituação precipitada de Symphonic Metal como um estilo de Heavy Metal que inclui necessariamente como voz principal uma vocalista feminina que contrasta com uma voz masculina cantando em gutural, combinou o vocal masculino principal com o gutural gravado por Shagrath, vocalista de uma das mais famosas bandas de Black Metal do mundo, o Dimmu Borgir, e faz parte de uma dupla de álbuns que conta a história de Fausto, como relatada na obra de Goethe e, por fim, a banda Therion, cujo guitarrista e principal compositor é o PhD em História das Religiões pela Universidade de Estolcomo e ocultista sueco fundador

da ordem *Dragon Rouge*, Thomas Karlsson, que divulga sua obra através das letras da banda Therion. Pode-se ver em seu trabalho a influência explicitamente declarada de Julius Evola (GRANHOLM, 2014, p. 87).

Wailing for your sorrow  
Is only my way to comfort you  
Reminders of innocent youth  
Waiting for morrow you're lonely  
I name your solitude  
I speaketh the truth

I am the thorn in your side  
That seeks accomplishment  
Reminding the mortal of death  
I am the spore of your pride  
An angel heaven sent  
The master of all  
I am the urge of the flesh

(Kamelot – *March of Mephisto*)

## 5. *THE KING WILL COME*:<sup>145</sup> A ARTICULAÇÃO DO *ETHOS* ARISTOCRÁTICO DENTRO DO HEAVY METAL

Terminada esta jornada, se pode afirmar: um estudioso que buscasse a permanência de índices desta mesma espécie na tradição, diga-se, da teoria da justiça liberal, ou ainda, da teoria política socialista marxista, fracassaria. Da mesma forma, quem procurasse estes índices na música popular brasileira, ou ainda, no trabalho da Beyoncé, igualmente fracassaria.

Estes índices são, em grande medida, os instituidores dos agenciamentos que são conhecidos hoje por neonazismo, supremacia branca, monarquismo tradicionalista, *alt-right* (os exemplos são de máquinas abstratas e agenciamentos, i.e., quando se diz neonazismo, pode se estar falando da máquina abstrata do neonazismo ou ainda das diversas variáveis do neonazismo, de cada localidade, de seus diversos agenciamentos), mas também do *doom metal*, do *gothic metal*, do *power metal*, do *folk metal*, da obra de Stephen King, de Fritz Leiber etc.<sup>146</sup> Este partilhar de índices é, no caso das máquinas abstratas e dos agenciamentos aqui apresentados, genético – são eles que compõe aquilo que é percebido como sendo o fenômeno cultural específico.

<sup>145</sup> Parte da letra da música *Valhalla*, da banda alemã *Blind Guardian*.

<sup>146</sup> Punter acha curioso que haja tamanha relação ainda entre a literatura de horror do século XX, e mesmo de finais do século XIX, e o gótico enquanto gênero literário historicamente situado em meados do século XVIII (PUNTER, 1996a, p. 3).

Fez-se aqui uma história sociopolítica do desenvolvimento destes índices, ignorando em grande medida questões econômicas. Isso não se deu por uma falha da pesquisa, mas se deveu justo por se crer que uma análise econômica nada somaria ao presente estudo. Para além de já se ter estudado o impacto econômico, que não foi pequeno (muito pelo contrário), sobre a política do *Ancien Régime* em outro trabalho (KLAUSNER, 2017), o que interessa à presente pesquisa é justamente a questão estética e mais propriamente política: se há um conteúdo muito obviamente econômico em se retratar o vampiro como um aristocrata (apesar de ter também um conteúdo mais propriamente político também), porque ele se transforma em um morcego e não em um corvo? Esta espécie de questão não passa pela economia e tampouco passa pela política, mas certamente passa pela estética. E as questões, que vão sendo atinentes cada uma a um campo, podem o ser também a mais de um, sem maiores problemas: a questão referida, do vampiro aristocrata é claramente econômica e política ao mesmo tempo, por exemplo.

Uma opção muito clara do trabalho foi tratar as questões a partir de uma abordagem genética: o objetivo era entender, não necessariamente como ou por qual razão, mas em que momento um determinado índice havia surgido e acompanhar sua trajetória. Então, por exemplo, sabe-se que a ideia de *herói*, uma das grandes máquinas abstratas tratadas no trabalho, é quase universal – todo povo tem seus heróis. E mesmo se a análise for focada no berço do Ocidente – ou seja, a área do Mediterrâneo oriental como um todo – diversas civilizações tinham heróis e conceitos de heroísmo (muito próximos, é bem verdade – também se buscou algo que justificasse esta proximidade). Mas os agenciamentos que Homero fez, quaisquer que fossem suas origens genéticas, acabaram se tornando máquinas abstratas. É possível enxergar em Anakin Skywalker, da série de filmes *Star Wars*, algo de Aquiles, assim como é possível enxergar em Indiana Jones, da série de filmes homônima, algo de Odisseu. Homero ensinou o Ocidente o que é heroísmo e, com isso, acabou ele mesmo se tornando um poeta-herói.

Mas, viu-se, em um determinado momento esta máquina abstrata do heroísmo, ou dos heroísmos, acabou se fragmentando. As condições sociopolíticas e econômicas mudaram, é bem verdade, mas isso não abalou de forma definitiva a ideia de heroísmo – as duas obras cinematográficas citadas no parágrafo anterior pertencem, ambas, ao rol de produções cinematográficas dos últimos cinquenta anos. Os heróis de hoje continuam sendo os mesmos heróis de ontem – não é possível imaginar Indiana Jones trabalhando como CEO: como que ele iria viver suas aventuras? Mais ainda, onde ele as conseguiria? É justamente seu conhecimento sobre lendas antigas que o torna um possível herói – ele é o herói sábio. Se um

empresário pode ser heroico, ele não pode estar submetido a um regime de trabalho de oito ou mais horas diárias (a não ser que se confunda seu trabalho e seu heroísmo – Indiana, afinal, estava, de certa forma, trabalhando, bem como 007, Sherlock Holmes etc), ter uma família que demande sua presença constantemente, ter necessidades econômicas, enfim, ter a vida burguesa que é comum a maior parte dos habitantes do hemisfério ocidental contemporâneo. É Elias que o afirma, em trecho já citado no presente trabalho: consome-se esta espécie de heroísmo porque não se pode encarná-lo.

Assim foi em um determinado momento no Ocidente. A nobreza não podia mais dar vazão às suas pulsões e passa a consumir produtos culturais que substituam este sentimento de liberdade próprio da manifestação passional. Mas a progressiva destruição de todos os vínculos desta forma de heroísmo com a realidade da vida da maior parte de pessoas passa por outra chave, que busca explicar não porque a maior parte das pessoas não é heroica,<sup>147</sup> mas sim porque elas sequer consomem os produtos culturais que são receptáculos deste *ethos* como algo que possa ter qualquer validade existencial para elas. Se sem dúvida a indústria cultural fundada na venda de produtos imbuídos desta cultura heroica é gigante, é de bom tom presumir que este consumo não tem o impacto na realidade que, por exemplo, tiveram os romances sentimentais de Rousseau e Richardson no processo de consolidação da cultura da empatia entre o povo francês.

A cultura heroica é o exato oposto desta: ela se baseia no reconhecimento de diferenças entre os homens grandes o suficiente para justificarem a lembrança de um deles pelos últimos três mil anos – afinal o destino de Aquiles se cumpriu integralmente – e o esquecimento da existência, a nível de sociedade, da maior parte dos outros. Em uma sociedade que mantenha as condições necessárias para a manutenção do *ethos* aristocrático, ao menos como ele é concebido no Ocidente, é bem verdade, como já se viu, que a tendência é a reprodução dos hábitos aristocráticos em todos os níveis e, conseqüentemente, que cada família mantenha a memória de seus antecessores. Mas mesmo esta memória, dentro destas sociedades, é submetida à hierarquia que existia quando os mortos lembrados eram vivos. Assim, todos os habitantes de uma cidade (ou ao menos uma parte significativa deles) lembram do último Prefeito, mas nem todos lembram do vizinho de um amigo que mora em

---

<sup>147</sup> E, obviamente, por heroico aqui quer se dizer heroico em um sentido homérico – seria razoavelmente absurdo presumir que a maior parte das pessoas fosse heroica neste sentido, vez que a forma -de-vida heroica pressupõe condições sociais de suporte do *ethos* aristocrático ou de algum outro *ethos* que dele se aproxime. Seria impossível, consideradas as circunstâncias sociais, jurídicas, políticas e econômicas que devem existir para que estejam presentes estas condições, que a maior parte da população de uma associação política qualquer pudesse viver o *ethos* aristocrático em qualquer modalidade de organização das condições sociais de suporte de sua existência que fosse.

outro bairro.<sup>148</sup>

O tema, para além de sua peculiaridade (a relação entre o Heavy Metal, a literatura heroico-aristocrática e o reacionarismo político) apresentava uma questão que, se imaginou, talvez pudesse gerar questionamentos por parte dos leitores. No âmbito da produção acadêmica jurídica, é comum que as pesquisas resultem na afirmação de teorias de caráter positivo-axiológico. Era o exato oposto do que se desejava fazer, principalmente considerando o material com o qual se ia lidar (nazismo, neonazismo, infinitas variações do facismo etc).

O objetivo era analisar cientificamente a matéria e, cientificamente, já se sabe que algumas das relações estabelecidas entre o nazismo e o fascismo e os produtos culturais que foram por eles apreendidos não eram baseadas em falsas premissas: havia uma semelhança genética (uma palavra até perigosa, dado o contexto) entre sujeito que apreende e objeto apreendido. Ao mesmo tempo, sabia-se que a maior parte dos grandes pesquisadores destes mesmos temas tinham pecado justamente na forma de valorar esta vinculação.

De qualquer forma, a análise que se desejava fazer era fundada na relação entre os produtos culturais, acima de tudo. Não se buscou validar cientificamente uma opinião política, ou ainda, construir uma teoria sobre o funcionamento de algo – o que se quis fazer foi desenhar um mapa. Não foi sequer uma genealogia. Claro que certas afirmações foram feitas acerca da mais correta interpretação de um determinado documento, mas o objetivo maior foi mapear o terreno da literatura heroico- aristocrática, do reacionarismo político e do Heavy Metal, no que estes três objetos se relacionam, desvendando seus índices e a história de seus índices.

O trabalho de C. Ginzburg salvou a pesquisa, no tanto que ele impediu que uma grande pergunta ficasse sem resposta: por que a hipótese aqui trazida não só não é um delírio de uma minoria nem uma interpretação falsa da realidade por parte do pesquisador, mas é mesmo algo que está presente na língua falada, nos rituais praticados e que, na verdade, corresponde à própria cultura na qual tanto o pesquisador quanto seus leitores participam? Porque este foi seu desenvolvimento histórico, e não há nada fora da história.

Para um número significativo de textos laicos do início do medievo (e, na verdade, até bem tarde na longa Idade Média), mesmo considerando as distorções da tradução dos textos para o latim, mesmo considerando o objetivo de deliberadamente alterar algumas passagens de um conto, era possível, com segurança, afirmar que havia algo por trás que, era perceptível, não derivava da tradição judaico-cristã, e que só podia derivar de alguma outra

---

<sup>148</sup> Apesar de se entender que estes processos todos sejam comuns a maior parte das pessoas, trata -los como se não o fossem é fundamental para o argumento aqui desenvolvido.

influência recebida pelo autor. Esta influência poderia ser social, sem dúvida, mas o que garantia que ela o era? Não poderia ser o autor alguém criativo o suficiente para inventar algo totalmente novo?

É bem verdade que deve ser feita uma profissão de fé para se acreditar que alguém possa inventar algo totalmente novo – é logicamente impossível que algo totalmente novo seja inventado, sob pena de ser uma criação *ab nihilo* em micro-escala.

Mesmo a capacidade de expressar qualquer coisa implica o fim da crença na originalidade absoluta. Mas, em prol do método científico, era necessário, para comprovar a influência da sociedade sobre o texto de um autor, ter outros textos da mesma natureza. Na maior parte dos casos, isso não era difícil. A maior parte das histórias contadas na antiguidade e no medievo são versões quase literais de histórias míticas (um dos grandes limites do trabalho – em nenhum momento sequer se questionou o que era um mito; se tivesse sido de outra maneira, seria impossível concluir a pesquisa), contos que, através do tempo, apesar de diversas modificações circunstanciais, tinham se mantido íntegros em seus aspectos centrais – nos casos estudados, o conto era, em regra, o do bom rei e o do bom cavaleiro na antiguidade e na Idade Média, do cavaleiro caído, no gótico, do tirano no Barroco e, enfim, do aristocrata perverso no romantismo.

Mas, e para as histórias cuja pertinência a um ciclo temático não era tão clara assim? Mesmo que elas não fossem encontradas (e não foram mesmo), era necessário ter uma rede de segurança. Era necessário que, sem apelar para a palavra *mito*, fosse possível justificar a inclusão de uma determinada história em um determinado grupo. Era um mapa, afinal de contas, e não se pode chegar de um lugar ao outro sem um caminho. E assim se chega aos índices estruturais do mito, de Ginzburg: a *viagem para o mundo dos mortos* e o herói *manco/que perdeu o calçado/com uma só sandália/com o osso quebrado* se mostraram perfeitos para cobrir estes casos, além de explicar estranhezas, como Gawain e o cavaleiro da perna prateada, por exemplo. Além disso, a tese era circunstanciada por uma boa análise historiográfica, que também apontava para desdobramentos importantes, como o papel da centralização política e do integrismo cristão para o desenvolvimento das mentalidades contemporâneas que, mesmo tão opostas à mentalidade da antiga ordem europeia, da ordem mítica ou tradicional, não conseguiram destruir as estruturas mentais-expressivas que derivam do passado proto- indo-europeu.

Ademais, assumiu-se que um trabalho que partia da ideia de que uma forma específica de literatura tinha seus conteúdos determinados por mitos conhecidos por todos os membros de uma vasta comunidade cultural não poderia prescindir de uma análise desta sociedade, ao

menos nos aspectos centrais de sua organização política. Então, um tema que perpassa todo o trabalho é a destruição da antiga ordem europeia e a análise de alguns dos instrumentos que foram fundamentais no deslocamento das representações sociais de autoridade desta ordem antiga para a nova ordem.

A tese central, da permanência de certos índices e máquinas abstratas através do tempo, fazendo a todo momento novos agenciamentos, assume que estes agenciamentos adquirem, ainda que não definitivamente, um caráter francamente reacionário só a partir do reconhecimento da decadência da aristocracia enquanto função social, a partir do século XV, repete-se. A obra *Amadis de Gaula* é a primeira a trazer este caráter e, em si, já encapsula todos os índices e máquinas abstratas que vão se ver agenciados pelos subgêneros do Heavy Metal estudados. Se a decadência da aristocracia é a grande razão desta primeira (de muitas – a evolução deste processo não foi constante e não foi igual em todos os lugares, como já foi estudado em outro trabalho [KLAUSNER, 2017]) crise, assume-se que esta literatura está indissociavelmente conectada à ordem social que a produz: ela é produto da crise, mas como afirmação positiva de uma ordenação social vigente contra aqueles que se opõem a esta ordenação. Ou seja, os índices dos movimentos culturais estudados não só já estavam presentes nas estruturas sociais estudadas, mas, mais do que isso, seriam inimagináveis caso, utopicamente, se pudesse crer na possibilidade de se estudar estes movimentos como autônomos em relação às sociedades cujos ideais representavam.

Em suma, se não houvesse nunca existido uma ordenação social hierarquizada qualitativamente com base em uma determinada noção de transcendência dos valores que fundamentam esta hierarquização social, o Heavy Metal – se fosse possível imaginar que, considerando tão somente seus aspectos musicais, um gênero desta espécie pudesse se formar – não falaria sobre os mesmos temas e, conseqüentemente, dificilmente seria o mesmo estilo, dada a reconhecida conexão entre música e temas tratados. Se não houvesse uma derrocada desta ordem, muito provavelmente também não.

Percebeu-se também que, com o decurso do tempo, o significado mítico que compunha o conteúdo dos produtos literários perdeu-se. Os mitos são vários, os símbolos são variados, o conteúdo é quase sempre o mesmo. A homogeneidade das estruturas sociais faz surgir personagens que encarnam uma determinada gama de valores sociais, que são associados, em um primeiro momento, a um caráter sacro ou a alguma atividade ritualística. Este caráter vai se perdendo mais rápida ou mais lentamente, a depender da rapidez da mudança das circunstâncias sociais, no interesse de outras questões – o mito é retrabalhado.

Seu significado original, no entanto, não desaparece em todo lugar na mesma rapidez e

ele pode se encarnar em outros mitos. O poeta é quem interpreta o mito para o seu momento histórico e ele pode fazer isso de forma mais tradicional ou de forma mais irreverente. Assim, sempre há uma variação dos mitos, mas sempre vinculada à tradição. O mais longe que se conseguiu chegar foi à questão da *viagem ao mundo dos mortos* como poder central do herói – ele é a ponte entre este mundo e aquele que o transcende e, por isso, deve ter sua função social de protetor salvaguardada.

Outra questão que surgiu foi como expor a pesquisa. Dois problemas deveriam ser enfrentados: o espaço de tempo coberto pelo trabalho era enorme (quase três mil anos) e a análise mais interpretativa dos materiais seria inútil para o que se desejava provar. O interesse, afinal, não era provar que os membros do Amon Amarth, por exemplo, leram Tolkien em algum momento, ou ainda, que eles eram nazistas. O objetivo era provar que os índices e máquinas abstratas com os quais eles trabalhavam já tinham sido trabalhados por nazistas e por Tolkien, o que não significava, é claro, que o agenciamento feito por qualquer um dos três fosse o mesmo: não há uma relação de causalidade entre o consumo de produtos culturais como, por exemplo, a lenda do Rei Artur, e o apoio à monarquia.

A grande questão, porém, não era a capacidade de provar, era como fazer isso no momento em que o índice fosse apresentado, sem tornar a leitura do trabalho extremamente desagradável (com o leitor tendo que compulsar quase quatrocentas páginas para fazer uma comparação na qual o autor, a partir do fragmento de uma música, remete a um momento anterior do texto, no qual havia o fragmento de um poema). Assim, fez-se necessário abusar das caixas de texto com letras das bandas em oposição a uma apresentação mais formal do texto. Não era interesse da dissertação interpretar esta espécie de texto:

For the king for the land for the mountains  
For the green valleys where dragons fly  
For the glory the power to win the black lord  
I will search for the emerald sword!

(Rhapsody – Emerald Sword)

É claro que uma interpretação mais profunda pode apontar diversas diferenças entre estas duas músicas e os romances de cavalaria, mas, sem maiores problemas, pode-se dizer que, mesmo que os agenciamentos operados na literatura referida não sejam os mesmos dos operados pelo Rhapsody e seus fãs, eles estão usando os mesmos índices e máquinas abstratas. Se o leitor terminar a leitura convencido desta hipótese, o objetivo da pesquisa já foi atingido. Então as caixas de texto foram distribuídas por todo o trabalho, justamente com este

intuito, qual seja, de quando o leitor chegasse ao fim da jornada, ele só precisasse aprender algo sobre a formação do subgênero específico do Heavy Metal, seus temas principais e suas variações (fusões com outros gêneros musicais, acentos regionais etc). Por isso mesmo, só foram utilizadas bandas que se identificam com um ou mais dos subgêneros destacados.

Uma questão particularmente importante que surgiu quando da reflexão acerca de como se tratar o Heavy Metal, especificamente, foi se deveriam ser trazidas à baila questões musicais. A opção por não trata-las tem justificativa. Alguém criativo o suficiente pode fazer uma combinação heterodoxa entre letra e música e isso soar bem, e ser consumido pelas pessoas e, enfim, fazer com que o autor tenha sucesso. Mas isso depende muito mais da plasticidade da música. A não ser quando as plateias são totalmente ignorantes em relação ao conteúdo semântico dos produtos literários que elas estão consumindo a ponto de se poder dizer que elas, na verdade, não estão consumindo qualquer produto literário, mas tão somente um produto musical, não se pode dizer que a linguagem seja tão imprecisa a ponto de não se poder afirmar sobre o que uma letra de música está falando.

É claro que recursos literários como a ironia e a alegoria podem ser utilizados, mas, em quaisquer estilos musicais, existe um grau de exotismo médio que determina a aceitação do produto pelo seu público (no caso do metal, na *cena*). É verdade que este grau é extremamente variável, mas a própria variabilidade depende das circunstâncias de consumo do conteúdo. Dificilmente, por exemplo, as letras das músicas *pop* internacionais tratarão de dragões utilizando metáforas sexuais. Isso pode ser feito, sem dúvidas, mas não é a *praxe*; muito mais aceitável seria o reverso, utilizar os dragões para falar de sexo – apesar de, ainda assim, não ser a regra. O interesse do presente trabalho não era tratar o heterodoxo, mas sim o ortodoxo. Um estudo que nunca havia sido feito não pode começar a tratar o seu objeto pelas exceções.

Se as caixas de texto foram usadas para as letras de músicas que traziam índices e máquinas abstratas compartilhados com o gênero literário que estava sendo trabalhado no momento, as notas de rodapé serviram para mostrar as outras linhas que puxavam estes índices e máquinas abstratas. Isso ocorreu, por exemplo, quando se tratou o ciclo de Carlos Magno. A guerra do Contestado partilhou com o RPG *Dungeons and Dragons* os índices e máquinas abstratas desenvolvidos no ciclo de Carlos Magno – cada um acessou estes índices e máquinas abstratas de forma diferente, mas os agenciamentos não foram tão distintos: enquanto que, na guerra, as relações de fidelidade estabelecidas entre os sertanejos, os padres e os fazendeiros fizeram com que o movimento inteiro adotasse uma estética política e uma teologia política cavaleirescas (com a elite dos sertanejos sendo chamada de *pares da França*

e com a guerra sendo concebida como um conflito de proporções escatológicas, na qual surgiria um exército sagrado para apoiar a causa sertaneja), no jogo estas relações determinam não só o desenrolar da história, mas também o atingimento dos objetivos determinados pelos jogadores e pelo *Dungeon Master* (aquele que, dentre todos, é o responsável por dar seguimento à história), bem como o alinhamento da personagem, ou seja, se ela é considerada boa ou ruim dentro do sistema ético do jogo que, por sua vez, é inspirado em uma ética cavaleiresca.

É claro que há uma gama muito maior de variáveis em cada uma destas experiências, mas o objetivo é justamente fragmentar a percepção da experiência para, sem valorá-la ou pretender ultrapassar a interpretação dada pelo agente à sua experiência em busca de uma verdade absoluta, extrair desta experiência seus índices e máquinas abstratas, para que seja possível compará-los com o de outros casos. Assim, viu-se que a comparação de índices e máquinas abstratas que estava sendo desenvolvida remetia à ética cavaleiresca como tutano da estrutura social medieval através da associação com o ciclo de Carlos Magno. O desenvolvimento de todas as possíveis comparações sugeridas no presente trabalho exigiria uma vida inteira de pesquisas, mas um mapa bem amplo é fundamental para o começo da *quête*.

Foram dedicadas também um capítulo às chaves interpretativas da apropriação destes índices e máquinas abstratas indentificados pelo Heavy Metal. Cada período, ou seja, cada grupo de autores, estudado, se apropria, em certa medida, destes índices e máquinas abstratas e faz agenciamentos diferentes, mas não absolutamente desconectados, dos agenciamentos que eram feitos nos *loci* de onde estes índices e máquinas abstratas foram extraídos.

A intenção ao tratar a questão assim foi revelar onde “mora o perigo” – não é o índice ou a máquina abstrata em si que porta o mal – românticos restitutionistas e fascistas partilham diversos índices e máquinas abstratas, mas dão a eles agenciamentos totalmente diferentes. Estes índices e máquinas abstratas, muitos relacionados a questões como comunidade, heroísmo e, principalmente, mito (que em geral trata ou da comunidade ou do heroísmo, quando não está tratando dos dois juntos) são o que constituem hoje a humanidade ocidental tal como ela é. Eles e diversos outros, mas eles também. Como foi dito, mesmo em uma sociedade democrática e burguesa, agenciamentos com estes índices e máquinas abstratas rendem bilhões nas indústrias do cinema, dos livros, dos quadrinhos, dos *videogames*.

O nazismo conseguiu mover a Alemanha por muitos motivos, mas um deles, certamente, foi seu engajamento com a ideia do mito. Negar o mito não é a melhor forma de trata-lo, porque ele não se conforma à sociedade burguesa e isso, em mentes menos hábeis,

pode levar a atavismos com consequências irreversíveis. O holocausto não vai desacontecer. O único caminho possível é a prudência: lembrar que Aquiles é o herói divino – e derrotado – e que Odisseu é o homem prudente – que se torna um herói por sua própria prudência (que não significa covardemente evitar o risco, muito pelo contrário). Mas não é só isso.

O mito é integrado no *cosmion*. Perdeu-se o *cosmion* e, desde o romantismo, se tenta reencontrá-lo, porque o mito permaneceu. Acreditar que a saída é o heroísmo do individualista é bobagem; *heros* significa *defensor* e um individualista não tem ninguém para defender. Assim, a busca da comunidade continua. Foi por isso que se inseriu o Condado como contra-exemplo – se sem dúvida é romântico (e cientificamente classificável como tal, como se provou) acreditar em algo como um Condado, ele existe. Não a ficção, o paraíso perdido (que continua sendo o plano de muitos partidos políticos reconquistar), mas a comunidade de sentido que pode e deve ser buscada como meio para que o homem viva sua *eudaimonia* – uma comunidade cheia de problemas, sem dúvidas, mas que também possa oferecer soluções para vidas que, sem problemas, ainda assim são vazias.

Dito tudo isso, a conclusão continua a mesma apesar das dificuldades: os subgêneros apontados do Heavy Metal recuperam índices e máquinas abstratas da literatura heroico-aristocrática e reagenda-os; estes índices e máquinas abstratas servem para reiterar o reacionarismo político neles insito.

Mas não se quer reduzi-la a uma mera repetição de imagens. Há, como visto, uma linha de continuidade, que vai de Homero até o gótico do século XV sem qualquer aspecto reacionário e, daí em diante, adquire um claro caráter reacionário. A *gaveta*, para retomar a metáfora utilizada, pela qual acessam os autores dos referidos subgêneros do metal estes índices e máquinas abstratas, é a do *gótico*, não o do século XV, o do século XVIII (mais especificamente, o do século XX, que lê o do século XVIII e o adapta para o cinema). O romantismo serve como expansão do gótico aqui. E os agenciamentos possíveis são múltiplos.

Muitos dos autores aqui tratados apontam para a irrealidade que a vida no Ocidente adquire, em especial depois de determinados momentos histórico (a tríade *Reforma – Revolução Francesa* ou *Iluminismo – Revolução Industrial* é mais comumente apontada, de Jung a Le Goff). Estes momentos teriam afastado o homem ocidental da noção de uma vida plena, onde ele pudesse ser integrado à sua comunidade através de uma percepção mítica de sua existência, ou seja, uma compreensão de sua vida cuja interpretação passasse pela identificação dos elementos míticos nela presentes. Nem a vida do homem burguês poderia ser mítica, em razão de diversas circunstâncias da atividade econômica na qual ele se engaja, nem ele conseguiria mais compreendê-la assim, por ter sido cindido de uma tradição que

fornecesse estas explicações para ajuda-lo em sua própria jornada. Novamente, é necessário prudência para que seja compreendido que a verdade de ambas as afirmações não implica a destruição da civilização ocidental contemporânea. A solução passa pelo mito.

Where's the ocean's daughter  
 Was Peter Pan in Mordor  
 No one's there to keep alive  
 All these fairy tales  
 May I return to Oz  
 Will I meet the "Tin Man"  
 "Coward Lion" where are you  
 Without brain the scarecrow's lost  
 In the middle of the lake  
 Stranded in the real world Left in a world  
 No place for daydreams Serious life  
 I fall into  
 I fall into a dark hole  
 And I can't come out

Do you know if Merlin did exist  
 Or Frodo wore the ring  
 Did Corum kill the gods  
 Or where's the wonderland  
 Which young Alice had seen  
 Or was it just a dream  
 I knew the answers  
 Now they're lost for me

Imaginations from the other side  
 Far out of nowhere  
 It got back to my mind  
 Imaginations from the other side  
 Far out of nowhere  
 It got back to my mind  
 Out of the dark  
 Back to the light  
 Then I'll break down  
 The walls around my heart  
 Imaginations from the other side

(Blind Guardian – *Imaginations from the Other Side*)

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADAMS, Douglas Q. e MALLORY, James P. *Encyclopedia of Indo-European Culture*. Londres: Fitzroy Dearborn, 1997.
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *A Aventura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Estâncias: A Palavra e o Fantasma na Cultura Ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- \_\_\_\_\_. *The Highest Poverty: Monastic Rule and Form-of-Life*. Stanford: Stanford University Press, 2013(a).
- \_\_\_\_\_. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Kingdom and the Glory. For a Theological Genealogy of Economy and Government (Homo Sacer II. 2)*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- \_\_\_\_\_. *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Opus Dei: Arqueologia do Ofício*. São Paulo: Boitempo, 2013(b).
- \_\_\_\_\_. *State of Exception*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O Uso dos Corpos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDERSON, Graham. *King Arthur in Antiquity*. Londres: Routledge, 2004.
- ANÔNIMO (versão de Antoine Galland). *As Mil e Uma Noites*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *On Revolution*. Londres: Penguin, 2006.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Metaphysics*. Londres: Penguin, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.
- AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. “*É para ser escuro!*” – codificações do black metal

como gênero audiovisual. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BARING-GOULD, Sabine. *O Livro dos Lobisomens*. São Paulo: Aleph, 2008. BARROS, Fernando Monteiro de. *Brazilian Gothic: Allegories of Tradition in Gilberto Freyre and the Catholic Novelists of the 1930s*. Athens Journal of Philology, v. 1, nº 3, p. 209 – 220, setembro de 2014.

BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire: His Prose and Poetry*. Nova Iorque: The Modern Library, 1919.

BECKER, Howard S.. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. Nova Iorque: The Free Press, 1963.

BEISER, Frederick C.. *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought, 1790 – 1800*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENOIST, Alain de. *Types et figures dans l'oeuvre d'Ernst Jünger: Le Soldat du front, le Travailleur, le Rebe le et l'Anarque*. Apresentação feita em Roma em Maio de 1997. Acessado através da tradução de Greg Johnson, publicada na revista *The Occidental Quarterly*, vol. 8, no. 3, edição do outono de 2008.

BENVENISTE, Émile. *Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes: Économie, Parenté, Société*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

BERNANOS, Georges. *Joana, Relapsa e Santa*. São Paulo: É Realizações, 2013. BENZ, Ernst. *Les Sources Mystiques de La Philosophie Romantique Allemande*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1987.

BITTAR, Eduardo C.. *Curso de Filosofia Aristotélica*. São Paulo: Manole, 2003. BLATTY, William Peter. *O Exorcista*. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

BLOCH, Marc. *Les Rois Thaumaturges: étude sur Le caractere surnaturel attribué a la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Paris: Armand Colin, 1961.

\_\_\_\_\_. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BLOOM (Ed.), Harold. *J.R.R. Tolkien*. Nova Iorque: Bloom's Literary Criticism, 2008. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas: 1975 – 1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013. BOURDIEU, Pierre. *Ontologia Política de Martin Heidegger*. Campinas: Papirus, 1989.

BOUVESSE, J.. *'The Darkness of this Time': Wittgenstein and the Modern World in* GRIFFITHS, Allen Philips. *Wittgenstein Centenary Essays*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1991.

BROWN, Peter. *A Ascensão do Cristianismo no Ocidente*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

BRUNNER, Otto. *Land and Lordship: Structures of Governance in Medieval Austria*.

Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1992.

BRYCE, James. *The Holy Roman Empire*. Londres: Macmillan & Co., Ltd. 1911. BURKERT, Walter. *Greek Religion: Archaic and Classic*. Maiden: Blackwell, 1985. CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental* – volume I. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Ocidental* – volume I-A. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961(a).

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Ocidental* – volume II. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Ocidental* – volume III. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961(b).

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Ocidental* – volume IV. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Ocidental* – volume V. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.

CASTELO BRANCO, Pedro Hermílio Villas Bôas. *A Sociologia dos Conceitos e a História Dos Conceitos: um diálogo entre Carl Schmitt e Reinhart Koselleck*. Sociedade e Estado, Brasília, v. 21, nº 1, p. 133-168, jan./abr. 2006.

CARTER, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Nova Iorque: Penguin, 1993.

CHANCE, Jane (Ed.). *Tolkien the Medievalist*. Londres: Routledge, 2003.

CHAPOUTOT, Johann. *Greeks, Romans, Germans: How the Nazis Usurped Europe's Classical Past*. Oakland: University of California Press, 2016

CHARDIN, Pierre Teilhard de. *O Fenômeno Humano*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1970.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *The G.K. Chesterton Collection: 34 Books*. Londres: Catholic Way Publishing, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ortodoxia*. São Paulo: Mundo Cristão, 2017. CHRISTE, Ian. *Heavy Metal – A história completa*. São Paulo: Saraiva, 2010. CLARKE, Susanna. *Jonathan Strange & Mr. Norrell*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CLAUSEN, Christopher. “*Lord of the Rings*” and “*The Ballad of the White Horse*”. South Atlantic Bulletin, v. 39, nº 2, p. 10 – 16, maio, 1974.

COCHRANE, Charles Norris. *Cristianismo & Cultura Clássica: Um estudo das Ideias e da Ação, de Augusto a Agostinho*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

COPE, Andrew L. *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Farnham: Ashgate, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. N-1 Edições, 2018.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Kafka, para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (5 vols. – 1:a, 2:b, 3:c, 4:d, 5:e). São Paulo: Editora 34, 1995-1997 (não há data especificada para cada volume, então será sempre utilizado “1997x”, x sendo a letra referente ao volume).

- DETTMAR, Kevin J. H. *Is Rock Dead?*. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- DEUTSCHER, Guy. *Through the Language Glass: Why the World looks different in other Languages?*. Nova Iorque: Metropolitan, 2010.
- DICK, Philip K. *O Homem do Castelo Alto*. São Paulo: Aleph, 2009.
- DRAKAKIS, John e TOWNSHEND, Dale. *Gothic Shakespeares*. Abingdon: Routledge, 2008.
- DUMÉZIL, Georges. *Mitra-Varuna: An Essay on Two Indo-European Representations of Sovereignty*. Nova Iorque: Urzone, 1988.
- ECO, Umberto. *Travels in Hyperreality*. Nova Iorque: Houghton Mifflin Harcourt, 1986.
- EIGHTEEN-BISANG, Robert e MILLER, Elizabeth. *Bram Stoker's notes for Dracula: a facsimile edition*. Jefferson: McFarland & Company, 2008.
- ELIAS, Norbert. *Os Alemães*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1997.
- \_\_\_\_\_. *O Processo Civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ELLWOOD, Robert. *The Politics of Myth: a study of C.G. Jung, Mircea Eliade and Joseph Campbell*. Albany: State University of New York, 1999.
- ÉSQUILO. *The Complete Greek Tragedies: Aeschylus*. Chicago: The University of Chicago Press, 1959.
- EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no poder*. São Paulo: Planeta, 2011.
- EVOLA, Julius. *The Path of Cinnabar: An Intellectual Biography*. Reino Unido: Integral Tradition, 2009.
- FARIAS, Victor. *Heidegger e sua Herança: o neonazismo, o neofascismo e o fundamentalismo islâmico*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- FAUSTO, Bóris (Dir.). *O Brasil Republicano, v. 9: sociedade e instituições (1889 – 1930)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975 - 1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FRANCO DE SÁ, Alexandre. *A Política sobre a Linha: Martin Heidegger, Ernst Jünger e a Confrontação sobre a era do Niilismo*. Covilhã: LusoSofia Press, 2008.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: EdUSP, 1995.
- FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927 – 1931)*. Volume XXI da Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006(a).

\_\_\_\_\_. *Moisés e o Monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos (1937 – 1939)*. Volume XXIII da Edição *Standard Brasileira* das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006(b).

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

FULK, Robert D. (Ed.). *Interpretations of Beowulf: A Critical Anthology*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley: University of California Press, 1977.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *História Noturna: Decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOODRICK-CLARKE, Nicholas. *Black sun: Aryan cults, esoteric Nazism and the politics of identity*. Nova Iorque: New York University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*. Londres: Tauris Parke, 2005.

GRANHOLM, Kennet. *Dark Enlightenment: The Historical, Sociological, and Discursive Contexts of Contemporary Esoteric Magic*. Leiden: Brill, 2014.

GRIFFIN, Roger. *The Nature of Fascism*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Fascist Century: Essays by Roger Griffin*. Houndmills: PalgraveMacmillan, 2008.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e Democracia: entre facticidade e validade*. v. 2. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HARMON, Alice. *How great was Shakespeare's debt to Montaigne?*. *Journal of the Modern Language Association of America (PMLA)*, v. 57, nº 4, p. 988 – 1008, dezembro, 1942.

HAZARD, Paul. *The European Mind 1680 – 1715*. Harmondsworth: Penguin, 1964. HEER, Friedrich. *The Intellectual History of Europe*. Cleveland: The World Publishing Company, 1966.

HEIDEGGER, Martin. “*Já só um Deus nos pode ainda salvar*”. Covilhã: LusoSofia, 2009.

HERÁCLITO. *Heraclitus: Greek text with a short commentary*. Merida: The Los Andes University Press, 1967.

HERÓDOTO. *The Histories*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2004.

HESÍODO. *Theogony, Works and Days, Testimonia*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

HOBBSBAWN, Eric J. *A Era das Revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2007. HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Schwarcz, 2016(a).

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. São Paulo: Schwarcz, 2016(b).

HOPKINS, Amanda. *Melion and Biclarel: Two old french Werewolf Lays*. Liverpool: The University of Liverpool, 2005.

HOUELLEBECQ, Michel. *Submissão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. Lisboa: Ulisseia, 1985.

HUNT, Lynn. *A Invenção dos Direitos Humanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

IGGERS, Wilma Abeles. *Karl Kraus: A Viennese Critic of the Twentieth Century*. A Haia: Martinus Nijhoff, 1967.

JAEGER, Werner. *Paideia: A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JAMES, William. *The Principles of Psychology*. Cambridge: Harvard University, 1983.

JOHNSON, Claudia L. e TUIE, Clara. *A Companion to Jane Austen*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd., 2009.

JÜNGER, Ernst. *In Stahlgewittern, aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*. Berlin:

E.S. Mittler und Sohn, 1922.

\_\_\_\_\_. *Nos Penhascos de Mármore*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. KANTOROWICZ, Ernst H.. *Os Dois Corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

KARLSSON, Thomas. *Qabalah, Qliphoth and Goetic Magic*. Jacksonville: Ajna, 2009.

KENNEDY, J. Gerald (Ed.). *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

KHAN-HARRIS, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg, 2007.

KISSINGER, Henry. *Diplomacy*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1994.

KLAUSNER, Guilherme Alfradique. *História das Mentalidades Tributárias: Da Antiguidade à Idade Moderna*. 2013. 90 f. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2013.

\_\_\_\_\_. *Uma Crítica Sociológica aos Discursos Jurídicos sobre a Formação do Estado Moderno*. 2017. 225 f. Escola da Magistratura do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [http://www.emerj.tjrj.jus.br/paginas/biblioteca\\_videoteca/monografia/Monografia\\_pdf/2017/GuilhermeAlfradiqueKlausner\\_Monografia.pdf](http://www.emerj.tjrj.jus.br/paginas/biblioteca_videoteca/monografia/Monografia_pdf/2017/GuilhermeAlfradiqueKlausner_Monografia.pdf).

\_\_\_\_\_. *A Teoria Kantiana do Dever: Arqueologia de uma Paisagem Moral*. Revista *Quaestio Iuris*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 2, p. 1172 - 1267 2018.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

- KOSTOVA, Elizabeth. *O Historiador*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KUNGL, Carla T. (Ed.). *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2003.
- LAGACHE, Daniel (Dir.). *Vocabulário de Psicanálise – Laplanche e Pontalis*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LATTIMORE, Richmond; Píndaro. *The Odes of Pindar*. Chicago: University of Chicago Press, 1947.
- LE GOFF, Jacques (Dir.). *Homens e mulheres da Idade Média*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013(a).
- \_\_\_\_\_. *La Civilización del Occidente Medieval*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Para uma outra Idade Média: Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 2013(b).
- \_\_\_\_\_. *Uma Longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (Orgs.). *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. São Paulo: UNESP, 2017.
- LEROUX, Gaston. *O Fantasma da Ópera*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LIMONCIC, Flávio e MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (Orgs.). *Os Intelectuais do Antiliberalismo: Projetos e Políticas para outras Modernidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LOW, Polly. *Interstate Relations in Classical Greece: Morality and Power*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- LYNCH, Christian Edward Cyril. *Necessidade, contingência e contrafactualidade*. A queda do Império reconsiderada. Revista Topoi, Rio de Janeiro, v.19, nº 38 Rio de Janeiro, maio/agosto de 2018.
- LYNCH, Christian Edward Cyril e PAGANELLI, Pia. *The Culturalist Conservatism of Gilberto Freyre: Society, Decline and Social Change in Sobrados e Mucambos (1936)*. Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, v.7, nº 3, p. 879 – 903, sept./dec. 2017.
- LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2001.
- MACINTYRE, Alasdair. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 3ª Edição, 2007.
- MAISTRE, Joseph de. *Œuvres complètes de J. de Maistre*. 14 vols. e index. Lyon/Paris, 1884–7.

\_\_\_\_\_. *St. Petersburg Dialogues, Or Conversations on the Temporal Government of Providence*. Montreal e Kingston: McGill-Queen's University Press, 1993.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Crime and Custom in Savage Society*. Nova Iorque: Humanities Press, 1926.

MCMAHON, Darrin M.. *Enemies of the Enlightenment: The French Counter- Enlightenment and the Making of Modernity*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

MILLER, Peter N.. *Nazis and Neo-Stoics: Otto Brunner and Gerhard Oestreich before and after the Second World War*. Past& Present, nº 176, p. 144 – 186, agosto, 2002.

MOMMSEN, Hans. *Germans Against Hitler: The Stauffenberg Plot and Resistance under the Third Reich*. Londres: I. B. Tauris, 2009.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*, v. I. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

MÜLLER, Jan-Werner. *A Dangerous Mind: Carl Schmitt in Post-War European Thought*. Londres: Yale University Press, 2003.

MURPHY, Paul V.. *The Rebuke of History: The Southern Agrarians and American Conservative Thought*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.

NADEL, Ira B.. *The Cambridge Introduction to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

NAGY, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999.

NEWMAN, Kim. *AnnoDracula*. São Paulo: Aleph, 2009.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1959.

PAGLIA, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press, 2001.

PALLARES-BURKE, Maria Lucia Garcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: UNESP, 2005.

PARTRIDGE, Christopher. *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*, v. I. Londres: T&T Clark International, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*, v. II. Londres: T&T Clark International, 2005.

PLATÃO. *Complete Works*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.

\_\_\_\_\_. *Timaeus and Critias*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PILGRIM, D. Thomas. *The Fascist and the Fox - Contrasting Isaiah Berlin's and Julius Evola's Interpretation of Joseph de Maistre*. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2016.

POE, Edgar Allan. *The Portable Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Penguin, 2006. POOLE, W.

Scott. *Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror*. Berkeley: Counterpoint, 2018.

POUND, Ezra. *Polite Essays*. Freeport: Books for Libraries Press, 1966. PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Londres: Oxford University Press, 1951.

PRICE, Simon R. F. *Rituals and Power: The Roman imperial cult in Asia Minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. Harlow: Pearson Education, 1996(a).

\_\_\_\_\_. *The Literature of Terror: a history of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. Harlow: Addison Wesley Longman, 1996(b).

PÜTZ, Martin e VERSPOOR, Marjolijn H (orgs.). *Explorations in Linguistic Relativity*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2000.

RADCLIFFE, Ann. *On the Supernatural in Poetry*. New Monthly Magazine, v. 16, nº 1, p. 145 – 152, 1826.

RANK, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Interpretation of Mythology*. Nova Iorque: Journal of Nervous and Mental Disease, 1914.

RAWLS, John. *Uma Teoria da Justiça*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (a).

\_\_\_\_\_. *O Liberalismo Político*. São Paulo: Ática, 2000(b).

ROWLINSON, Matthew. *The Ideological Moment of Tennyson's "Ulysses"*. Victorian Poetry, v. 30, nº 3/4, p. 265 – 276, 1992.

RUBIN, Jr, Louis D.. *The Edge of the Swamp: A Study in the Literature and Society of the Old South*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.

SANDOZ, Ellis. *A Revolução Voegeliniana: uma introdução bibliográfica*. São Paulo: É Realizações, 2010.

SCHMITT, Carl. *The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes: Meaning and Failure of a Political Symbol*. Westport: Greenwood, 1996(b).

\_\_\_\_\_. *O nomos da Terra no direito das gentes do jus publicum europaeum*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora e Editora PUC-Rio, 2014.

\_\_\_\_\_. *Roman Catholicism and Political Form*. Westport: Greenwood, 1996(a – lançado originalmente antes).

\_\_\_\_\_. *Teologia Política*. Belo Horizonte: Editora Del Rey Ltda., 2006. SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Schwarcz, 1999.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador: D, Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEDGWICK, Mark. *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual*

- History of the Twentieth Century. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- SÊNECA. *Six Tragedies*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo – Dramas Históricos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008(a).
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo – Comédias*. Rio de Janeiro: Agir, 2008(b).
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo – Tragédias*. Rio de Janeiro: Agir, 2008(c).
- SPENGLER, Oswald. *The Decline of the West*. Nova Iorque: Alfred & Knopf, 1927.
- \_\_\_\_\_. *Man and Technics: a contribution to a Philosophy of Life*. Santa Barbara: Greenwood Press, 1976.
- SUMMERS, Montague. *The History of Witchcraft and Demonology*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1926.
- SURETTE, Leon. *Dreams of a Totalitarian Utopia: Literary Modernism and Utopia*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2011.
- SUTTON, Robert P. *Communal Utopias and The American Experience: Religious Communities, 1732 – 2000*. Westport: Praeger, 2003.
- THACKER, Eugene. *In The Dust of This Planet: Horror of Philosophy*, vol 1. Winchester: Zero, 2011.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *O Antigo Regime e a Revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Beowulf: uma tradução comentada, incluindo o conto Sellic Spell*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de J.R.R. Tolkien*. Barcelona: Minotauro, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Contos Inacabados de Númenor e da Terra-Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A História de Kullervo*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- \_\_\_\_\_. *A Lenda de Sigurd e Gudrún*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A Queda de Artur*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O Senhor dos Anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TURMAN, Katherine e WIEDERHORN, Jon. *Barulho Infernal: A História Definitiva do Heavy Metal*. São Paulo: Conrad, 2015.
- VAINFAS, Ronaldo. *Antônio Vieira: Jesuíta do Rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VASCONCELLOS, Pedro Lima. *Arqueologia de um monumento: os apontamentos de Antônio Conselheiro*. São Paulo: É Realizações, 2017.

VEYNE, Paul. *Sêneca e o estoicismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2016. VIRGÍLIO. *Eneida*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

VILLEY, Michel. *A Formação do Pensamento Jurídico Moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VOEGELIN, Eric. *A Nova Ciência da Política*. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

\_\_\_\_\_. *The Nature of Law and Related Legal Writings*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Science, Politics and Gnosticism: two essays*. Washington: Regnery, 1997.

\_\_\_\_\_. *Order and History*, v. II: The World of the Polis. Columbia: University of Missouri Press, 2000(a).

\_\_\_\_\_. *Order and History*, v. III: Plato and Aristotle. Columbia: University of Missouri Press, 2000(b).

\_\_\_\_\_. *Published Essays: 1940 – 1952*. Columbia: University of Missouri Press, 2000(c).

\_\_\_\_\_. *The Drama of Humanity and Other Miscellaneous Papers, 1939– 1985*. Columbia: University of Missouri Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Anamnese: da Teoria da História e da Política*. São Paulo: É Realizações, 2009(a).

\_\_\_\_\_. *Helenismo, Roma e Cristianismo Primitivo: História das Ideias Políticas*, v. I. São Paulo: É Realizações, 2009(b).

\_\_\_\_\_. *Idade Média até Tomás de Aquino: História das Ideias Políticas*, v. II. São Paulo: É Realizações, 2012.

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.

WALSER, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WARREN, Ed, WARREN, Lorraine e WICKS, Cheryl A. *Invocadores do Mal: Os investigadores de casos sobrenaturais que inspiraram os filmes Amityville, Invocação do Mal e Annabelle*. São Paulo: Pensamento, 2016.

WEAVER, Richard M. *As Ideias Têm Consequências*. São Paulo: É Realizações, 2012.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2007.

\_\_\_\_\_. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

\_\_\_\_\_. *Metodologia das ciências sociais*. Campinas: UNICAMP, 1992. WEINSTEIN,

Deena. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Boston: Da Capo, 2009. WESTON, Jessie L..*From Ritual to Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1920.

WIENER, Norbert. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge: MIT Press, 1948.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd., 2000.

WOLIN, Richard. *Carl Schmitt: The Conservative Revolutionary Habitus and the Aesthetics of Horror*. *Political Theory*, v. 20, n° 3, p. 424-447, Agosto de 1992.

YOUNG, Edward. *The Poems of Edward Young*, v. 1. Chiswick: C. Whittingham, 1822.