

A parrhêsia cínica no *olimpio midiático contemporâneo*: o caso **Ozzy Osbourne**

Por Flavio Pereira Senra¹

RESUMO: O presente artigo investiga a composição do discurso estético-ideológico do músico inglês Ozzy Osbourne, focando nas estratégias utilizadas na construção sua imagem no cenário cultural do *Heavy Metal*. Através da análise de letras de canções, entrevistas, fotos promocionais e episódios biográficos, evidencia-se o emprego de elementos pertencentes ao plano da mundanidade na formação de sua imagem como celebridade de um Olimpo midiático. Através da associação da imagem pública do cantor a traços pertencentes a campos semânticos marginais (como o do demoníaco e o da insanidade), nota-se um esvaziamento de conceitos canônicos na formação da persona pública do artista. Evidencia-se também o uso de episódios da vida privada do cantor como estratégia de legitimação de seu discurso estético parrhesiástico-cínico.

Palavras-chave: *Heavy Metal*, Parrhêsia, Pós-Modernidade.

ABSTRACT: This paper investigates the composition of the aesthetical-ideological discourse of the English musician Ozzy Osbourne, focusing on strategies used in the construction of his image in the *Heavy Metal* cultural scenario. Throughout the analysis of song lyrics, interviews, promo pictures and biographical episodes, it becomes evident the use of elements belonging to the mundane field in the formation of his image as a celebrity of a Media Olympus. Through the association of the public image of the singer with traits taken from marginal semantic fields (as the demoniac and the insanity), it is noticeable an emptiness of canonical concepts in the formation of the public persona of the artist. It is also studied the use of private life episodes of the singer as a strategy for legitimation of his parrhesiastic-cynical aesthetical discourse.

Keywords: *Heavy Metal*, Parrhesia, Post-Modernity.

Celebridades de Metal

O gênero musical *heavy metal*, sendo um dos inúmeros produtos da indústria fonográfica da contemporaneidade, propicia a construção das chamadas *celebridades*, bem como das dinâmicas comunicacionais que estas instituem com seus admiradores. A análise deste

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

processo se mostra relevante no contexto das construções identitárias dentro dos parâmetros estéticos do *heavy metal*, bem como da esfera da Cultura de Massas como um todo.

O termo “celebridade” indica, grosso modo, o indivíduo que se tornou “célebre”, ou, simplesmente, “famoso”. Entretanto, deve-se problematizar a questão, trazendo à tona o que, afinal, constitui uma celebridade. Originalmente, entende-se que um indivíduo ganharia notoriedade expondo algum talento, algum saber que o tornasse *digno* de destaque. Segundo Edgar Morin (MORIN, 1986), é neste momento que, envolvido em uma aura de ordem *olimpiana*, um ser distingue-se dos demais mortais, transformando-se em elemento que não mais integra uma coletividade de seres ordinários, mas sim alguém que ascendeu, que se posiciona acima dos demais, alcançando uma espécie de “Olimpo da grande mídia”, tendo, subsequentemente, sua individualidade como modelo a ser seguido pelos demais mortais.

Embora ressaltar um caráter divino das celebridades postule estar em um patamar de idealização e superioridade, o que se observa na grande mídia do século 20 é uma exposição dessas figuras públicas que realça não apenas as características que as diferenciam dos demais, mas também aquelas que as assemelham ao “homem comum”. Curiosamente, ao contrário do que poderia parecer, realçar um aspecto humano, mesmo um de cunho vergonhoso – como escândalos envolvendo alguma figura pública, tão explorados pela imprensa sensacionalista – não cria um afastamento entre o ídolo e seus seguidores, mas sim enfatiza a proximidade entre eles. Tal concepção dupla da imagem desses ídolos como seres dicotomicamente divinos e mundanos permite que a comunicabilidade entre eles e seus fãs seja solidificada, pois dessa maneira o admirador pode reconhecer-se no ídolo, em especial em suas origens, seu passado, e, especialmente, em suas *falhas*, de forma que possa até mesmo nutrir esperanças de ser como ele num futuro, de ascender ao *Olimpo midiático*. Logo, fatos de todo o tipo ligados à vida íntima dessa celebridade (mesmo que não diretamente ligados às suas atividades profissionais), são elevados pela grande mídia ao estatuto de acontecimento de ordem histórica (Ibidem: p.51).

A maneira como a publicidade veicula e trabalha informações relacionadas a celebridades é determinante já que todas são componentes dessa *grande narrativa mitológica pós-moderna* que é personificada no indivíduo envolto na aura da fama. Uma celebridade pode representar o expoente máximo de um *modus vivendi* desejável por todos os membros de determinadas comunidades. Dependendo do caso, fatos da vida íntima de celebridades que originalmente carregariam uma carga social negativa – como agressões públicas, vandalismos, bebedeiras ou até overdoses – podem ser utilizados como alguns dos alicerces da construção desse ente midiático, moldando sua figura identitária e o imaginário que esta traz consigo.

A trajetória do *heavy metal* na história do meio fonográfico mostra que o estilo é associado a essa inversão de valores sociais, em que o ato “condenável” pode ser visto como “ousado”, “desafiador”, “libertário”. Seguindo essa leitura, vê-se que condutas antissociais e excessos da vida íntima de um artista podem ser utilizados como ferramentas que, associadas a

sua música, transmitem uma ideia de poder dessa celebridade, constituindo, assim, as bases de um verdadeiro culto à sua imagem. Um exemplo dessa lógica encontra-se no cantor Ozzy Osbourne, o *madman* do *heavy metal*.

Nascido em 1948 na cidade inglesa de Birmingham, John Michael Osbourne começou sua carreira musical em 1970 com a emblemática banda Black Sabbath, lançando no mesmo ano o homônimo primeiro disco. Em carreira solo desde 1979, Ozzy Osbourne é um exemplo de artista que construiu sua fama não apenas com suas composições musicais, mas também com todo um intrincado trabalho acerca de sua imagem. Ao longo de sua carreira, o artista estabeleceu para si a imagem de “homem louco” através de um complexo discurso imagético composto por diversas camadas sígnicas entrelaçadas: sua música, suas performances de palco, as capas de seus discos, imagens promocionais, entrevistas e, evidentemente, episódios ocorridos fora da esfera artística/profissional. Neste caso, trata-se de acontecimentos de natureza vexatória, degradante ou até criminosa os quais, em muitas das vezes de forma proposital, foram aproveitados pelo *madman* para alimentar seu “marketing da insanidade”. Para dar início à abordagem desses elementos do plano terreno que integram a caracterização *olimpiana* de Ozzy Osbourne, reproduz-se abaixo um excerto da canção “Hero”:

I don't wanna be your hero	Não quero ser seu herói
I don't wanna ever let you down	Não quero te desapontar
No, I don't wanna let you down.	Não, não quero te desapontar
I could try to take you higher	Eu poderia tentar te erguer
But I don't want to wear a broken crown	Mas não quero usar uma coroa partida
You know it brings me down	Você sabe que isso me entristece
	(OSBOURNE, 1988:09)

A imagem do herói remete diretamente a um campo semântico de elementos pertencentes a um plano mais elevado que o dos demais seres. Na Grécia antiga, essa ideia é construída com base nos conceitos *areté* e *timé*, sendo aquela referente à capacidade de alguém de ser o mais notável; enquanto esta se conecta ao senso de honra e moral do indivíduo. No caso da canção “Hero”, nota-se uma preocupação por parte do eu-lírico de renegar esse ideal, estabelecendo uma interlocução com seu(s) receptor(e)s de forma a persuadi-los de que ele não é o herói que eles buscam ou que eles acreditam que ele seja (vide sua justificativa: “não quero te desapontar”). Assumindo sua condição de absoluta imperfeição, o sujeito presente na canção afirma que não gostaria de carregar em sua cabeça uma “coroa partida”, ou seja, de assumir a imagem de um rei esvaziado de todas as suas capacidades e vocações monárquicas. Tendo em vista que a referida canção foi lançada no ano de 1988, ou seja, com Ozzy Osbourne já estabelecido no cenário *Heavy Metal* há dezoito anos, percebe-se que tal forma de construção

identitária caminha na contramão de toda a idealização feita em torno de sua figura, pois a essa altura o cantor já era bastante venerado no meio, visto como um dos “reis”² do *Heavy Metal*.

Tal recusa de qualquer forma de liderança afasta o eu-lírico de todos os elementos comumente associáveis ao heroísmo. Entretanto, interessantemente, essa mesma negação é um dos fatores que mais o aproximam do manto da celebridade. O herói é aquele que crê estar imerso em uma missão pelo bem-estar social, que vive pelos outros, ao passo que a celebridade define-se muito mais através de uma construção de ordem narcísica que opera às avessas, um egocentrismo que pode sustentar-se tanto nas formas desse sujeito demonstrar seu poder quanto suas próprias falhas, como no caso “Hero”. Sobre isso, afirma Edgar Morin:

Um Olimpo de vedetes domina a cultura de massas, mas se comunica pela cultura de massas com a humanidade corrente. Os olímpianos, por meio de sua dupla natureza, divina e humana, efetuam a circulação permanente entre o mundo da projeção e o mundo da identificação. (...) Eles realizam os fantasmas que os mortais não podem realizar, mas chamam os mortais para realizar o imaginário. (MORIN, 1986, p.53)

Ao longo de sua carreira, Ozzy Osbourne sempre fez questão de afirmar em diversas entrevistas (bem como em sua autobiografia oficial) o quanto sua vida pessoal foi marcada por circunstâncias das mais adversas desde a infância. Tendo crescido em Aston, em Birmingham, localidade predominantemente habitada pela classe operária, o jovem John Michael Osbourne chegou a envolver-se com a criminalidade:

O crime veio naturalmente para mim. Eu até tinha um cúmplice, um garoto de minha rua chamado Patrick Murphy(...). Começamos roubando maçãs. Não as vendíamos, apenas queríamos comer as malditas porque passávamos fome.(...) Depois começamos a roubar roupas em lojas de departamento. Meus pais tinham seis filhos e pouca grana, e se você está nessa situação desesperada você faz de tudo para garantir a próxima refeição. Não sinto orgulho disso, não sou desses caras que diz que ‘ah, estou bem agora, cheio da grana, vou esquecer de meu passado’. É o que fez de mim quem eu sou. (OSBOURNE, 2009: 11)

Trazer para o presente seu passado de pobreza faz com que Ozzy Osbourne construa para si mesmo um *status* de celebridade que, por sua vez, possui e reafirma elementos de uma vida “não-célebre” – principalmente no exemplo supracitado, pois são atitudes pertencentes ao seio da criminalidade. E como diz o próprio artista, são experiências que foram cruciais na composição de sua personalidade (“É o que fez de mim quem eu sou”). Ao trazer à sua vida pública uma série de narrativas que remetem a um passado de sacrifícios e obstáculos dos mais adversos, a celebridade constrói para si mesma a imagem de um ser humano metamorfoseado

² Não é exagero falar desse “reinado” de Ozzy Osbourne se for levado em conta que, sendo um dos membros-fundadores do Black Sabbath (banda considerada por muitos como o grupo “pai” de todo o *Heavy Metal*), é recorrente na mídia especializada em geral a associação do músico a uma espécie de “panteão sagrado” dos primórdios da música pesada. Essa questão “de origem”, somada à projeção da imagem do cantor no decorrer de sua carreira solo, solidificou o nome de Ozzy Osbourne como uma figura *paternal* do universo cultural do *heavy metal*, sendo reverenciado como uma “institution of metal” (NYROCK, 2002) ou “The Godfather of heavy metal” (Ibidem).

em ícone a ser admirado. Trata-se da “dupla-natureza” a que se refere Edgar Morin (MORIN, 1986), concomitantemente sobre-humana em sua exposição pública e humana em sua esfera íntima. Ozzy Osbourne é um perfeito exemplo desta forma de construção midiática, tendo em vista que, tudo que vem à tona a respeito de sua vida privada, tanto a passada quanto a presente, apresenta um homem que teve todas as condições necessárias para ser apenas mais um elemento antissocial perdido na marginalidade das grandes massas da era contemporânea.

Todavia, ao contrário do que poderia ser inicialmente imaginado, a exposição desse caráter tão mundano da celebridade olimpiana não promove uma desconstrução desta. Em verdade, funciona como um instrumento de solidificação das conexões existentes entre o ícone e seu público, já que este pode estabelecer uma identificação mais sólida e palpável com o ídolo, sentir suas fantasias mais distantes realizadas nele e até mesmo, através de sua adoração, ter a esfera do “divino” penetrando em sua existência “comum”. Dessa maneira, “conjugando a vida cotidiana e a vida olimpiana, os olímpianos se tornam *modelos de cultura*” (Ibidem, p.107).

Deve-se destacar que, no caso de Ozzy Osbourne, seus aspectos não-midiáticos sempre estiveram vinculados a uma esfera de sofrimento e de conflito interno. Tanto sua música quanto seus dados biográficos constroem a imagem de um ser em constante estranhamento com o mundo. De acordo com o próprio músico, desde sua infância essa sensação de inadequação já se fazia presente, principalmente no meio escolar:

Eu não conseguia ler apropriadamente, então eu não conseguia obter boas notas. Nada fixava em minha mente e não conseguia compreender por que meu cérebro era uma porra de um pedaço inútil de geleia. Eu olhava para uma página em um livro e parecia que eu estava tentando ler chinês. (...)Eu me sentia como se fosse um perdedor nato. Só foi pelos meus trinta anos que descobri a respeito de minha dislexia e meu transtorno de déficit de atenção com hiperatividade. Ninguém sabia nada a respeito dessa merda naquela época. (OSBOURNE, 2009: 13)

Dentre os atributos de Ozzy Osbourne não-pertencentes originalmente a um universo “heroico”, alguns dos mais característicos são aqueles associados com o campo semântico da loucura. Declarações como a supracitada, aliadas a uma série de episódios de sua vida pessoal servem como uma forma de legitimação de uma condição psíquica instável, rotulada convencionalmente como “insana”. O signo da loucura marca a imagem de Ozzy Osbourne, a ponto de ele ter como um de seus mais famigerados epítetos a palavra “madman” (“louco”). É possível identificar o álbum *Diary of a Madman* como o primeiro emprego deste sob tal viés antonomástico. A canção homônima, derradeira do disco, se mostra bem útil nesta discussão:

Screaming at the window
Watch me die another day
Hopeless situation
Endless price I have to pay

Gritando na janela
Veja-me morrer mais um dia
Situação desesperançosa
Preço sem fim que devo pagar

Sanity now it's beyond me
There's no choice

A sanidade agora está além de mim
Não há escolha

Diary of a madman	Diário de um louco
Walk the line again today	Ando na linha novamente hoje
Entries of confusion	Registros de confusão
Dear diary, I'm here to stay	Querido diário, estou aqui para ficar

Manic depression befriends me	A bipolaridade me trai
Hear his voice	Ouçõ a voz dele
Sanity now it's beyond me	A sanidade agora está além de mim
There's no choice	Não há escolha

A sickened mind and spirit	Uma mente e espírito doentes
The mirror tells me lies	O espelho me conta mentiras
Could I mistake myself for someone	Poderia eu me confundir com alguém
Who lives behind my eyes?	Que vive atrás de meus olhos?
Will he escape my soul	Ele escapará de minha alma
Or will he live in me?	Ou viverá em mim?
Is he trying to get out	Ele está tentando sair
Or trying to enter me?	Ou tentando entrar em mim?

Voices in the darkness	Vozes nas trevas
Scream away my mental health	Afugentam minha saúde mental
Can I ask a question	Posso fazer uma pergunta
To help me save me from myself?	Para ajudar a me salvar de mim mesmo?

Enemies fill up the pages	Inimigos enchem as páginas
Are they me?	Eles são eu?
Monday 'till Sunday in stages	De segunda a domingo nos palcos
Set me free	Me liberta (OZZY OSBOURNE, 1981:08)

Pode-se encontrar na referida canção uma relação dicotômica do eu-lírico com a ideia da loucura. Esta é um elemento perturbador para aquele, uma condição de sofrimento simbolicamente análoga à própria morte (“veja-me morrer mais um dia”). A loucura é caracterizada como uma espécie de triste fardo, um “preço sem fim” que deve ser pago. Contudo, da mesma maneira que a concepção da insanidade é encarada sob um viés negativo, ela é aceita como uma parte inerente desse *Eu* da canção, imerso em conflito. Mais do que isso, ele a caracteriza como seu inevitável destino: “A sanidade agora está além de mim/ não há escolha”. Sabe-se que o vocábulo “Diário” implica o registro de atividades rotineiras (diárias, como sugere o nome). Ou seja, há aqui a compreensão e a aceitação de uma condição patológica enquanto parte da vivência cotidiana, mesmo com os duros conflitos que esta carrega consigo.

O uso da palavra “diário” não se limita ao título da canção, mas se estende ao emprego de palavras pertencentes ao mesmo campo semântico. É o que se vê em “Ando na linha novamente hoje”, onde um curioso jogo semântico é construído. A expressão “andar na linha” significa, exatamente, seguir as regras, agir conforme o que é previamente estabelecido, adotar o comportamento esperado para todo um coletivo. Em outras palavras, ser *normal*. Todavia, a palavra “linha” também designa a linha de um caderno ou de livro de registros (como um

diário), onde se escreve. Logo, “andar na linha” aqui carrega consigo uma conotação oposta de seu sentido original, pois “andar na linha” de um “diário de um louco” significa seguir não um padrão “ordeiro”, mas sim desordeiro e conflitivo, repleto de “registros de confusão”³.

Ainda sobre essa estrofe, pode ser percebida a menção explícita do interlocutor do eu-lírico: o próprio Diário. A caracterização prosopopeica de um objeto inanimado é determinante para a imagem construída ao longo da letra, pois eleva um livro de registros ao patamar de um ser que ouve e guarda as perturbações mais aflitivas do eu-lírico. Tal construção se faz perceptível no emprego conativo do adjetivo “querido”, recurso estilístico que indica afetividade e proximidade entre o emissor e seu receptor. Além disso, pode-se identificar no mesmo verso uma aceitação da própria insanidade enquanto condição irreversível e traço que define o eu-lírico: “estou aqui para ficar”. Ao afirmar que anda “na linha” (do diário) e que está “aqui” (no próprio diário) para ficar, percebe-se que o eu-lírico constrói um nível de identificação com a ideia da loucura que faz dele não mais um indivíduo guiado por ela, mas um elemento mesclado à própria concepção de insanidade. Escrever pensamentos, emoções e memórias em um diário significa registrar em papel o que há de mais íntimo e constitutivo de um ser. O que se tem em “Diary of a Madman” é a descrição dessa concepção sob um viés metafórico que une o eu-lírico e a sua loucura, fazendo desta o elemento que define o indivíduo, o agente que possui o homem.

Ainda no tocante aos recursos estilísticos empregados na canção, percebe-se uma construção antropomórfica em torno da própria ideia de insanidade. É o que se vê quando o transtornado protagonista da letra afirma ouvir a “voz” da bipolaridade (sendo esta a definição médica contemporânea do distúrbio conhecido como *neurose maníaco-depressiva*). Tal forma de caracterização de um quadro de distúrbio psiquiátrico reforça o tom antinômico presente na abordagem do tema, estabelecendo de forma mais enfática a relação de alteridade existente entre o eu lírico e seu arqui-inimigo, a loucura. Ou melhor, entre o eu-lírico e ele mesmo, conforme indicado pelo emprego do pronome possessivo “dele” ao referir-se a seu transtorno bipolar.

Deve-se ressaltar que a tradução constrói um erro de concordância, já que o substantivo “bipolaridade” é pertencente ao gênero feminino, o que, de acordo com a norma culta, impossibilitaria o emprego do possessivo masculino “dele”. Contudo, no original em língua inglesa não há especificidade de gênero na denominação do referido transtorno psiquiátrico (“manic depression”). Logo, não há um problema de ordem sintática em empregar o possessivo masculino em língua inglesa (“his”). O que chama a atenção é, novamente, a visão personificada desse distúrbio, pois não foi empregado para designá-lo o pronome possessivo “it’s”, que seria o gramaticalmente adequado.

³ As observações feitas neste parágrafo a respeito da polissemia da palavra “linha” são igualmente válidas em língua inglesa (“line”), idioma em que foi gravada a canção em foco.

Vem à tona então a intrigante dúvida a respeito da definição desse distúrbio psiquiátrico como uma entidade antropomórfica masculina. Grosso modo, o transtorno bipolar é uma doença caracterizada por alterações extremas no humor. Seu portador pode passar por episódios de euforia, empolgação e excitação muito exacerbadas (característicos do estado maníaco) e por outros de mau-humor, desespero e irritabilidade (traços do estado depressivo). Com isso, percebe-se que aquele que carrega consigo o espectro bipolar encontra em si mesmo seu maior inimigo, pois é como se a qualquer momento algum “outro eu” pudesse vir à tona. Pode-se, com isso, compreender o porquê do eu-lírico de “Diary of a Madman” caracterizar a doença em questão como uma entidade do gênero masculino: ao utilizar esse recurso, o eu-lírico refere-se a si mesmo, pois descreve um inimigo que caminha dentro de sua própria mente.

Essa representação simbólica do transtorno bipolar promove uma espécie muito particular de *auto-alteridade* em que o eu-lírico, ao opor-se a este *outro* que vive em sua própria mente, em verdade opõe-se a si mesmo. Esse intenso conflito interno recai num reconhecimento franco de sua doença (“Uma mente e espírito doentes) e, simultaneamente, num não-reconhecimento de sua própria identidade: “O espelho me conta mentiras”. O elemento *espelho* carrega consigo uma simbologia digna de nota, pois se trata de um instrumento que permite ao homem ver a si mesmo, ou seja, reconhecer o seu próprio eu, sua identidade. No caso do eu-lírico desta canção, não ocorre um reconhecimento, mas sim um confronto/estranhamento. Essa noção partida de subjetividade se mostra presente nos versos através de perguntas retóricas: “Poderia eu me confundir com alguém/ Que vive atrás de meus olhos?”. Através desse recurso se faz perceptível um movimento duplo em relação à concepção identitária desse eu-lírico, já que, por um lado há a dúvida em relação à própria identidade enquanto por outro impera a certeza de que existe um *alter ego* atrás de seus olhos – ou seja, em sua mente.

O questionamento assume um tom dramático nos versos seguintes: “Ele escapará de minha alma/ Ou viverá em mim?/Ele está tentando sair/Ou tentando entrar em mim?”. Novamente, pode-se perceber a caracterização dos distúrbios mentais como uma espécie de criatura consciente com vontade própria que possui livre acesso à alma do eu-lírico. O que melhor imprime sobre esses versos um tom de desespero é o sentimento de impotência absoluta do indivíduo em relação ao funcionamento de sua própria mente. Em nenhuma das perguntas o eu-lírico assume algum papel ativo, não há alguma atitude que possa partir deste ser para se livrar de sua própria insanidade. Não há uma indagação como “consegurei expulsá-lo?”, e sim se “ele está tentando sair”. O total desconhecimento dos desígnios desse ente que representa a loucura personificada mostra como o eu-lírico em questão é dominado por completo por sua própria insanidade, a ponto de não saber quem é esse ser, nem tampouco quem ele mesmo é.

Já ao término da canção, o eu-lírico afirma que “vozes nas trevas afugentam” sua saúde mental. Dado o que foi analisado até então, pode-se inferir que essas vozes seriam provenientes de sua própria mente. Tal hipótese é reforçada com a dúvida desesperadora desse personagem:

“Posso fazer uma pergunta/Para ajudar a me salvar de mim mesmo?”. Nesses versos em específico encontra-se um diferencial em relação à abordagem da loucura, já que não há aqui uma construção da ideia de insanidade como outra identidade que habita a mente do eu-lírico. Ao desejar salvar-se de si mesmo, esse atormentado ser, numa perspectiva autorreferente, reconhece em si mesmo a origem de todo o seu conflito e de sua tormenta psicológica. Esse processo de reconhecimento da própria loucura contrasta com o conflito ocorrido estrofes antes em frente ao espelho, pois o eu-lírico começa a aceitar sua identidade de “insano”. Isso pode ser percebido em “Inimigos encham as páginas/Eles são eu?”, levando-se em conta que esses “inimigos” seriam a representação de sua loucura, e que essas “páginas” são, evidentemente, as de seu diário. Ao indagar a si mesmo se essa insanidade seria realmente *ele próprio*, se ela seria seu *eu real*, o eu-lírico entra num estágio de redefinição identitária enquanto “homem louco” – a síntese da dialética entre o homem e a loucura disposta no decorrer da letra.

Nesta canção encontra-se um eu-lírico que dialoga livremente com toda a biografia de seu intérprete e autor, Ozzy Osbourne. Os versos finais talvez sejam os que fazem a referência mais direta ao cantor: “De segunda a domingo nos palcos/Me liberta”. A referência à rotina diária, além de remeter novamente ao campo semântico do elemento *Diário*, descreve o dia-a-dia do cantor em turnês, perceptível através da palavra “palcos”. O fato dos espaços onde ocorrem os espetáculos serem uma libertação pode ser encarado como a “solução” para o terrível conflito apresentado no decorrer da canção, sendo a realização artística (o *show*) a maneira de “saciar”, de libertar esse espectro de insanidade e “acalmá-lo”. Tal interpretação é bastante representativa, pois implica uma visão da loucura enquanto elemento constituinte principal da identidade de Ozzy Osbourne, sendo sua vida artística uma maneira de libertar essa demência. Com isso, “Diary of a Madman” define de maneira mais objetiva o paradigma que guiaria a carreira-solo de Ozzy Osbourne nas décadas subsequentes: o da insanidade.

Let the madness... begin!

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

Pode-se identificar na Idade Clássica o grande estabelecimento da alteridade entre razão e “desrazão”. A loucura é vista concomitantemente como uma forma de transgressão, de exceção e de invalidação da razão cartesiana do referido período. Dessa forma, o dito *louco*

torna-se um elemento a ser excluído do pensamento racional filosófico ocidental. Tal premissa sustenta a necessidade de se banir esse grupo de indivíduos do espaço social, o que justificou a construção dos asilos psiquiátricos, espaços de confinamento exclusivo para os ditos mentalmente doentes. Sob esse viés, vê-se como a loucura não é um objeto de estudo crítico, e sim uma justificativa “plausível” para uma forma de afastamento e reclusão do “louco”.

Com o surgimento da psiquiatria no século 19, a loucura passa a ser um campo de estudos científicos. Logo, tem-se uma subordinação completa da concepção de loucura à concepção de razão, na qual esta detém a fundamentação teórica necessária para compreender, categorizar, isolar e, finalmente, corrigir o indivíduo “alienado” da realidade. Através da internação em asilos psiquiátricos, o discurso médico-científico torna-se a justificativa irrevogável da necessidade de segregação desses indivíduos. O louco não deve permanecer no seio familiar para receber qualquer tipo de assistência, nem tampouco integrar a população, já que ele não se constitui como força de trabalho para o capitalismo em constante desenvolvimento. De acordo com essa lógica, somente um indivíduo considerado “são” pela sociedade pode ser visto como um “cidadão”.

O arcabouço teórico racionalista em questão apregoa que é “necessário” para o próprio bem-estar do insano abrigá-lo em um local especial onde receberá os “cuidados” adequados, o que gera nos que vivem do lado de fora dos muros dos manicômios percepções distintas em relação aos “loucos”, ora de compaixão, o que enfatiza a “inferioridade” e “inabilidade” social dos insanos; ora de ódio, mediante o grau de periculosidade dos “psicopatas” e “dementes”. Compreendem-se esses cuidados como o conjunto de práticas definidas pelo Estado, ou seja, pelo sujeito racional, que considera o louco um risco aos outros e, principalmente, a si mesmo. Logo, com o advento dos asilos psiquiátricos, pode-se afirmar que

A loucura encontrou uma pátria que lhe é própria: deslocação pouco perceptível, [...] que indica que alguma coisa de essencial está acontecendo, algo que isola a loucura e começa a torná-la autônoma em relação ao destino com o qual ela estava confusamente misturada (FOUCAULT, 1978:382-384).

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

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

Pode-se afirmar então que, a partir o momento em que Ozzy Osbourne assume a identidade de *madman*, ele personifica o estigma da exclusão social. Porém, essa abordagem da loucura enquanto signo estético-ideológico serve como um dos vetores comunicacionais que aproximam o cantor de seu público, fomentando o culto existente em torno de sua figura. Assumindo que é o elemento estranho ao mundo racional, o *outro* da razão, Ozzy, ao passo que satisfaz as fantasias de muitos de seus fãs que por diversas razões podem compartilhar de um sentimento análogo de tensão “Eu *versus* o Mundo”, também desconstrói e debilita qualquer discurso teórico-científico a respeito da loucura, associando-a com a ideia de liberdade (“de segunda a domingo nos palcos/me liberta”) e não com a de confinamento.

O paradigma da insanidade, invertido, torna-se um elemento potencializador da figura do indivíduo perante a sociedade, uma forma de distanciá-lo do restante dos homens não por ser “inferior” ou “irracional”, mas por ser dotado de uma superioridade singular dada a sua racionalidade *sui generis*, inalcançável pelos demais. Esse recurso estético-ideológico é um dos mais recorrentes na construção de Ozzy Osbourne enquanto celebridade do meio musical, tendo o próprio artista dialogado com essa ideia de uma série de maneiras diferentes.

Um exemplo disso é a forma como muitos de seus *shows* se iniciam. Com as luzes já completamente apagadas, inicia-se em *playback* a execução da célebre composição “O Fortuna”, da ópera *Carmina Burana*, de Carl Off. O público, já em um estado de elevada expectativa mediante a iminência do espetáculo, fica progressivamente mais empolgado à medida que avança a canção, com sua dinâmica crescendo. A dos fãs aumenta com a entrada gradual dos instrumentistas da banda. Quando “O Fortuna” chega a seu clímax, com todas as vozes e instrumentos cantando em *fortíssimo*, Ozzy em pessoa adentra o palco, gritando, incitando a multidão, correndo, clamando para que eles “enlouqueçam, porra!” (“go fucking crazy!”). O público, já envolvido em uma espécie de delírio coletivo, grita cada vez mais pelo seu ídolo. É o momento em que o cantor, já no encerramento de “O Fortuna”, solta seu já aguardado bordão: “Let the madness...begin!” (“Deixe a loucura...começar!”) e no exato último acorde da canção de introdução, a banda entra em ação e tem início o espetáculo.

O discurso do demônio

Além de ter se valido de elementos oriundos do campo semântico da loucura, Ozzy Osbourne também ancorou sua imagem pública, tanto como artista tanto como indivíduo, a diversos elementos relacionáveis à esfera demoníaca. No tocante a este ponto, destaca-se uma

série de incidentes que, ao mesmo tempo em que causaram polêmica, serviram como (suposta) forma de legitimação de seu epíteto de “príncipe das trevas”⁴.

O primeiro desses significativos incidentes ocorridos na carreira-solo de Ozzy seria aquele que posteriormente viria a ser conhecido como o “episódio do morcego”. No ano de 1982, durante um *show* da turnê norte-americana de seu segundo disco, *Diary of a madman*, conta-se que um fã lançou ao palco um morcego morto. Ozzy, fazendo juízo à sua performance de palco *insana*, pegou o referido animal e, com uma mordida, arrancou a sua cabeça⁵. Sobre esse assunto, o próprio cantor já declarou: “Quando eu vi o morcego no palco eu pensei que era um morcego de borracha. Quando o mordi e senti o gosto de sangue, percebi que era real. Após o *show* fui direto para o hospital e tomei quatro injeções de vacina” (OSBOURNE, 2009:45).

Interessantemente, o que poderia ser um motivo de chacota foi o gatilho para uma das mais bem-sucedidas construções mercadológicas a respeito da imagem de uma celebridade. O referido incidente atingiu assombrosa repercussão, sendo aproveitado de formas diversas para alimentar a imagem de Ozzy como um ser soturno, uma “criatura das trevas” que se alimentaria de morcegos deliberadamente. Um simples indicativo disso é o fato de que muitos de seus fãs e setores da mídia ainda se referem ao músico através da alcunha de “o comedor de morcegos”. O episódio assumiu o estatuto de uma das lendas que compõe a mitologia desse personagem chamado Ozzy Osbourne. O próprio artista assume isso: “Eu realmente não esperava que o incidente fosse tomar tantas proporções, mas eu assumo que eu o explorei bastante a meu favor. Se eu não aproveitasse esse episódio, acho que estaria sendo bobo.” (Ibidem).

É interessante notar que, no decorrer da existência do “mito do morcego”, Ozzy foi indagado um incontável número de vezes sobre explicações acerca do caso, além de perguntas absurdas como se ele devorava morcegos com frequência. Chega a ser paradoxal (para não dizer cínico) perceber como Ozzy Osbourne ao mesmo tempo em que desmentia tais boatos em entrevistas alimentava essa imagem através de diversas construções de ordem midiática. Um exemplo é a capa de seu terceiro disco, o registro ao vivo intitulado *Speak of the Devil* (OSBOURNE, 1982) lançado poucos meses após o ocorrido com o morcego, cuja capa traz uma foto de Ozzy com dentes pontiagudos e um líquido vermelho na boca simulando sangue:



⁴ A ponto de em 2005 Ozzy

⁵ Há uma pequena variação do fato, a morder a cabeça do morcego, não a arrancou. Tal diferença entre as versões

de *Darkness*.

que o cantor chegou, de fato, não a arrancou. Tal

[Figura 1: Capa de *Speak of the Devil*, de Ozzy Osbourne, 1982]

É possível afirmar que a capa acima se faz valer do então recente incidente da mordida na cabeça do morcego. A capa carrega consigo elementos que dialogam diretamente com esse episódio, sendo o mais marcante deles o “sangue”⁶ na boca do artista. Acima da fotografia de Ozzy há um pequeno desenho de uma cabeça demoníaca, com chifres e semblante aterrorizante com grandes asas de...morcego. Esses elementos funcionam como uma espécie de “gatilho” que acionará diretamente a memória do receptor da mensagem que a capa veicula, fazendo-o lembrar-se do caso do morcego decepado. Há outros detalhes da capa que subliminarmente permitem uma associação do incidente em questão com uma conotação demoníaca a respeito da figura de Ozzy Osbourne, como seus dentes pontiagudos, seu olhar arregalado, a expressão psicótica, o portal com inscrições criptográficas misteriosas⁷ em torno de sua foto com a cabeça de demônio no topo (o que insinua uma “língua secreta” ritualística...), e o trono, artifício que

⁶ Segundo o próprio cantor, o “sangue” na foto em questão era apenas geleia de morango. Curiosamente, as polêmicas em torno do artista na época eram tantas que até mesmo a mídia afirmava que este poderia ser sangue de algum outro morcego ou de outro animal qualquer.

⁷Os dizeres da capa e da contracapa, decodificados e comentados, seguem abaixo.

Capa: “Howdy. *Dial-a-Demon productions* in conjunction with *graveyard graphics*, proudly presents the madman of rock dumping in el satanos toilette.” (“Olá. *Chame-um-Demônio produções* junto de *Gráficos Sepultura* orgulhosamente apresentam o louco do rock cagando no banheiro de Satã”). Além da óbvia ironia com os elementos satânicos presentes em sua carreira, Ozzy nessa frase criptografada faz uma inevitável associação entre o trono presente na capa e uma latrina.

Contracapa: “A tribute to Randy Rhoads, Axeman. That kid was my lifeline, Y'Know ? he was such a dynamic player and I'd rather not talk about it anymore because it cuts me up every day of my life. Randy Rhoads Rest In Peace And Love.” (“Um tributo a Randy Rhoads, guitarrista. Esse garoto era o guia de minha vida, sabe? Ele era um músico dinâmico e eu prefiro não falar sobre isso mais porque me entristece em cada dia de minha vida. Randy Rhoads Descanse em Paz e Amor”). Randy Rhoads, primeiro guitarrista de Ozzy Osbourne, foi a grande força-motriz de sua carreira, um dos elementos que mais motivava o ex-vocalista do Black Sabbath a seguir em frente. Randy faleceu em um trágico acidente, quando um avião caiu e se chocou contra o ônibus em que ele estava com sua namorada. *Speak of the Devil* foi lançado no mesmo ano da morte de Randy Rhoads.

remete diretamente à ideia de um soberano, um rei. Este último é relevante, se for lembrado que um dos epítetos do cantor é “O príncipe das trevas”.

O próprio título do álbum, *Speak of the Devil* (“Fala do Diabo”), fomenta a associação entre o artista e qualquer tipo de aura demoníaca. Ele faz referência a uma expressão idiomática: “falando no Diabo e eis que ele aparece” (“Speak of the Devil and he doth appear”), frase que é empregada quando uma pessoa que é assunto de alguma discussão inesperadamente se faz presente durante a conversa⁸. Essa expressão coloquial, entretanto, possui um sentido diferenciado em suas origens. Ela é uma forma abreviada de um provérbio da Idade Média que fazia referência a uma superstição da época, pois se acreditava que pronunciar o nome do Diabo diretamente era uma forma de “convocá-lo” ou “atraí-lo”, trazendo conseqüentemente maldade e desgraça para a vida humana. Resgatando essa acepção medieval, pode-se ver que ela permite uma leitura curiosa do título do disco de Ozzy Osbourne. Afinal, seria como se o próprio Ozzy Osbourne com suas canções representasse a tal aparição do “Diabo” mencionado nas conversas das pessoas. Além do mais, mesmo não restringindo a leitura do nome do álbum ao provérbio em questão, a simples menção do vocábulo “Devil” deixa implícito que o conteúdo que o ouvinte encontrará no referido disco é parte de uma genuína “fala do diabo”, compreendendo o vocábulo “fala” como um conjunto de mensagens e valores que serão transmitidos.

Levando em conta os títulos dos primeiros dois discos de Ozzy pode-se perceber que em cada um deles há uma referência direta à sua figura individual: *Blizzard of Ozz* e *Diary of a Madman* (sendo “Ozz” e “Madman” referentes a Osbourne). Seguindo essa lógica, o terceiro disco do cantor mantém em seu título o mesmo padrão de emprego de um substantivo, uma preposição e outro substantivo que indica o possuidor/detentor do primeiro termo. É o caso de “Tempestade de Ozz” e “Diário de um louco”. Com isso, o título “Fala do Diabo”, além de se inserir nesses mesmos moldes, permite, junto de sua capa, a associação implícita da imagem do cantor com a do próprio demônio.

O emprego que Ozzy Osbourne fez da figura do diabo e da concepção do mal foi uma das bases das dinâmicas comunicativas estabelecidas entre ele e seu séquito de adoradores. Percebe-se aqui como o artista lidou com concepções coletivas de ordem religiosa (estabelecendo uma suposta aproximação do “adversário de Deus”), contudo, criando um esvaziamento de qualquer moral religiosa. Isso pode ser evidenciado não apenas no fato de os signos articulados em torno da carreira de Ozzy em momento algum afirmarem diretamente que ele é um seguidor do satanismo. Em verdade, enquanto ente midiático produtor de sentidos, o cantor britânico gerou muito mais dúvidas do que respostas prontas. Isso é válido em especial no tocante à tensão Deus-Diabo presente em uma parcela significativa de sua produção. As narrativas referentes à sua imagem brotam justamente da seara dos questionamentos feitos a

⁸ Em português há uma variação bem popular deste ditado que diz: “Falando no Diabo, aparece o rabo”.

respeito de sua “filiação demoníaca”, esta em momentos terminantemente negada (como em entrevistas) e, em outros, sugerida (como em imagens promocionais e capas).

Esse “mistério do Diabo” aqui se mostra, logo, como um grande chamariz de cunho ideológico e, obviamente, mercadológico. Essa dubiedade estabelecida sobre o “ser ou não ser demoníaco” do artista implica a construção de uma narrativa sempre aberta, autorreferente, que se alimenta ciclicamente de seus próprios relatos. Dessa forma, torna-se possível a participação ativa de um coletivo que de formas diversas contribuirá para a perpetuação desse mito.

É nesse momento que entra em cena o público de Ozzy Osbourne que desempenha um papel singular na relação com seu ídolo. Numa primeira instância, seria possível afirmar que os fãs seriam os receptores passivos de uma mensagem a ser enunciada pelo artista, o emissor. Todavia, o que se percebe na dinâmica da construção das celebridades é que o emissor em verdade torna-se a própria mensagem, estabelecendo assim uma inversão de papéis: o sujeito, o artista, torna-se o objeto, imprimindo ao público conseqüentemente o caráter de sujeito desse jogo de enunciações/sentidos. Assim, uma narrativa sempre em aberto e nunca concluída exigirá a participação ativa desses seguidores, que escreverão sua página neste mito pós-moderno.

Interessantemente, não apenas os fãs integram esse jogo de inter-relações. Durante a primeira metade da década de 1980, Ozzy Osbourne sofreu uma espécie de “caçada” ferrenha por parte de seitas evangélicas norte-americanas e representantes de associações de pais, que atacavam-no publicamente por considerá-lo uma influência negativa para as mentes de seus “vulneráveis” e “inocentes” fãs. Evidentemente, o teor “demoníaco” das construções estéticas e líricas do cantor foi o elemento que mais fomentou tais acusações.

Um dos mais famosos inimigos de Ozzy foi o pastor Jimmy Seymour, que tinha um programa de televisão onde fazia suas pregações e por um bom tempo abordou e atacou Ozzy em rede nacional. Um evangélico fanático chegou no mesmo período a seguir Ozzy em sua turnê norte-americana por quase três meses ininterruptos com o intuito de salvá-lo da “danação suprema” e das “forças do demônio”. O artista britânico sempre negou quaisquer acusações de satanismo, ridicularizando as empreitadas religiosas e reiterando que seu emprego da figura do demônio era sempre com intuitos metafóricos, e jamais com a intenção de cultuar Satanás. Sobre esse assunto, Ozzy deixou registrada uma de suas declarações mais célebres:

Meu trabalho é como o trabalho de um ator de filmes de terror. É um personagem, você entende? Eu acho interessante essa polêmica toda em cima de mim. Ninguém nunca perseguiu, por exemplo, Vincent Price pelos filmes de horror que ele fez. Ninguém nunca cogitou que ele cultuasse o Demônio. Diga-se de passagem, eu conheço Vincent Price. Nas horas vagas ele gosta de cozinhar e ele sabe fazer um cozido delicioso. (OSBOURNE, 2009:155).

No entanto, seria ingênuo afirmar que Ozzy Osbourne jamais teve intuito de criar alguma polêmica com tais artifícios. De fato, o “cantor louco” conseguiu obter impactos distintos com seu “marketing das trevas”. No decorrer da década de 1980 ao mesmo tempo em que pastores

evangélicos promoviam sua “Santa Inquisição” contra Ozzy, um número crescente de jovens, curiosos acerca de tantas lendas e mitos a respeito do cantor, começou a procurar conhecer seu material e consumi-lo gradativamente, aumentando, assim, seu “rebanho” de seguidores.

Dentre as polêmicas envolvendo Ozzy Osbourne e sua “liderança negativa” em relação à juventude, deve-se destacar aquela que ficaria conhecida como o “caso *Suicide Solution*”. Em 1988, um jovem fã de Ozzy Osbourne chamado John McCollum cometeu suicídio. John, diagnosticado com depressão, deu um tiro em sua cabeça. Quando os pais do rapaz entraram em seu quarto e se depararam com a cena do próprio filho morto com a cabeça estourada e com o revólver na mão, perceberam que John morrera ouvindo um de seus discos favoritos. O álbum na vitrola era o *Blizzard of Ozz*, disco cuja quinta faixa é *Suicide Solution* (“Solução Suicida”).

Os pais do garoto responsabilizavam Ozzy Osbourne pela morte do rapaz, alegando que a letra da referida canção incitava as pessoas ao suicídio. Porém, a letra de *Suicide Solution* apenas trata sobre o alcoolismo, problema que o cantor enfrentou por quase toda a sua vida. A palavra “solução” refere-se à “mistura”, e não à “saída” ou “resposta”, ao contrário do que os advogados dos pais do garoto e os grupos evangélicos declaravam. Logo, a canção apenas quer dizer que um alcoólatra é um suicida, pois desperdiça sua vida com esse vício.

Um dos argumentos mais usados pelos acusadores de Ozzy era que o cantor havia colocado na canção mensagens subliminares que incitariam ao suicídio. O órgão conhecido como IBAR (Institute for Bio-Acoustics Research, em português “Instituto de Pesquisa Bio-Acústica”), após uma análise de “*Suicide Solution*”, alegou ter descoberto evidências de tais mensagens. Estas não estariam inclusas na letra da música impressa no encarte do disco, sendo perceptíveis apenas durante sua audição, mais especificamente aos 2:19. Segundo o IBAR, haveria nesse trecho da canção um comando que dava aos ouvintes, de forma bem objetiva, uma ordem: “Oh you people...You gotta...get the gun and shoot...shoot...shoot...shoot...” (“Oh gente...você devem...pegar a arma e atirar...atirar...atirar...”).

De fato, Ozzy Osbourne diz uma frase durante a referida parte da canção que, dado a quantidade de efeitos de *delay* e *reverb*⁹, soa bem parecida com a “interpretação suicida” citada. Contudo, o que é dito é “Get the flaps out” (expressão popular análoga a algumas existentes em português como “fique doidão” ou “encha a cara”), seguido de repetições da palavra “shot”, vocábulo que pode, de fato, gerar uma perigosa ambiguidade, pois pode significar “tiro” (de uma arma de fogo) ou “dose” (no caso de uma bebida, que vem a ser o contexto real da letra). Ressalta-se também que a ausência desse verso em particular na reprodução impressa da letra de “*Suicide Solution*” no encarte do álbum também alimentou essa polêmica, pois servia como “evidência” de que essa mensagem era, de fato, secreta, operando em um nível subliminar.

⁹ Grosso modo, efeitos de som que simulam ecos na voz de um cantor.

Apesar de Ozzy ter veementemente negado a acusação de um comando suicida presente em “Suicide Solution” (“Eu nunca disse para pegar a porra da arma!”; OSBOURNE, 2009: 168) e ter publicamente lamentado a tragédia ocorrida com John McCollum, a história auxiliou na propagação do mito de Ozzy enquanto uma espécie de “agente do Diabo” e “disseminador do Mal”. Todos os que promovem esse mito, seja venerando ou atacando o cantor, automaticamente estabelecerão alguma conexão com sua estética e sua música, tentando desvendar essa ambiguidade envolvendo a imagem do demônio, ao mesmo tempo em que, dicotomicamente, *se alimentam dela e alimentam-na*.

Parrhésia, cinismo e verdade

Fica claro que, sob diversos aspectos, o discurso estético de Ozzy Osbourne tem suas bases principais no esvaziamento de valores diversos derivados de noções de poder, saber, moral e verdade veiculadas por grupos dominantes específicos. Contudo, conforme já enunciado no presente texto, essa *estética da transgressão* presente na concepção lírica/imagética do artista não segue um princípio puramente estético. Isso pode ser afirmado pois, encarando o cantor como um produtor de sentidos (numa acepção mais ideológica/simbólica), torna-se possível afirmar que esse constante esvaziamento do universo cultural/ideológico canônico encontra amparo nas metanarrativas erguidas a seu respeito – mais especificamente, nos mitos e relatos referentes à sua vida privada. No caso de Ozzy Osbourne, tal lógica é aplicável à forma como episódios escandalosos dos mais diversos, relatados abertamente pelo cantor de maneira constante, coadunam com sua construção imagética transgressora.

Um exemplo dessa mecânica se encontra nos incontáveis episódios acumulados ao longo de sua vida envolvendo seu vício com o álcool. Há uma série de histórias célebres acarretadas pelo alcoolismo que se tornaram parte obrigatória de qualquer esboço de biografia feito sobre o cantor, como a ocasião em que Ozzy, no ano de 1984, quando em turnê pelo Texas (EUA), urinou em uma das paredes do prédio conhecido como Álamo, monumento tombado pelo estado em questão. Flagrado durante o ato, o cantor foi preso e banido oficialmente do estado, sentença que somente foi revogada dez anos depois. Imagens de Ozzy fichado na cadeia se tornaram recorrentes em diversas matérias retrospectivas sobre sua carreira.

Outro episódio que se tornou paradigmático na vida do cantor se deu em 1980, quando ainda buscava uma gravadora para alavancar sua carreira solo. Em uma reunião com altos executivos da gravadora CBS, Sharon Arden, empresária e futura esposa do cantor, o instruiu a entrar no recinto com duas pombas brancas vivas nas mãos, soltá-las e fazer o famoso gesto da paz (o “V” feito com o dedo indicador e o médio). A reunião teria a presença de diversos

jornalistas, iniciando, assim, a construção de uma imagem positiva do cantor nos EUA. Esse seria um momento crucial para o músico: ainda em início de sua empreitada solo e endividado, o proeminente mercado fonográfico norte-americano seria o espaço perfeito para o “recomeço” de Ozzy Osbourne. Contudo, já dentro da sala de conferências da CBS, Ozzy, completamente embriagado¹⁰, pegou uma das pombas e, para o horror de todos os presentes, arrancou a sua cabeça com uma mordida. Ainda que o ocorrido não tenha sido filmado, a sequência de fotos tornou-se bem famosa na “historiografia metálica” de Osbourne:



[Figura 2: Ozzy degolando a pomba dentes]

com os
Nos anos
entrevistas Ozzy

seguintes, vê-se em
Osbourne abordar o

incidente com um misto de constrangimento e cinismo: “(...) Não tenho ideia do que se passava em minha mente. Coitada da pomba. Mas vou dizer uma coisa: aquilo causou uma impressão, ah se causou.” (OSBOURNE;2009:213). É evidente que muito se questiona se o incidente teria sido, ao invés de uma atitude desmedida de um homem embriagado, uma encenação, especialmente levando-se em conta que Ozzy Osbourne assume abertamente que o ocorrido gerou bons frutos para a sua carreira. Já na saída do prédio da CBS, comentando sobre o caso, uma sorridente Sharon lhe disse: “a imprensa vai amar isso!” (Ibidem: 214). A previsão estava correta: em pouco tempo as imagens do “bizarro”, “monstruoso” e “insano” ex-vocalista do Black Sabbath mordendo a cabeça de uma pomba estavam estampadas em diversos jornais e publicações norte-americanas, dando o pontapé inicial a uma estratégia de marketing bem sucedida.

¹⁰ Segundo palavras do próprio artista, “Eram somente onze da manhã mas eu já estava no ‘Planeta Álcool’. Eu estava bebendo desde a noite anterior; Ou desde a noite antes da anterior.” (OSBOURNE, 2009:211)

Esses e outros episódios menos cômicos, como a noite em que um Ozzy totalmente embriagado tentou assassinar sua esposa Sharon, ao longo dos anos tornaram-se emblemáticos e paradigmáticos na definição da identidade estética do cantor. Grosso modo, tornou-se impossível não falar de Ozzy Osbourne sem se remeter a seus excessos de bebedeira. O tema, aliás, surge em sua concepção lírica, como na canção “Demon Alcohol”, em cuja letra se diz:

I'll wash away your lies	Vou expurgar suas mentiras
And have you hypnotized	E irei hipnotizá-lo
There'll be no compromise today	Não haverá problemas hoje
I'll share your life of shame	Dividirei sua vida de vergonha
I think you know my name	Acho que você sabe meu nome
I'll introduce myself to you	Vou me apresentar a você
I'm demon alcohol	Sou o álcool do demônio
Demon alcohol	O álcool do demônio
I'll get you	Vou te pegar (OSBOURNE, 1988:08)

Através da descrição personificada do elemento álcool, encarando este como uma espécie de sujeito poético maligno dessa composição, estrutura-se uma forma singular de compor uma biografia através de uma canção. Na ocasião do lançamento dessa canção (a saber, 1988, no disco *No Rest for the Wicked*), a fama de Ozzy como um alcoólatra já era notória, o que leva a crer que, nesta letra, a bebida demoníaca dialoga com o próprio intérprete da canção. Ou seja, Ozzy ao cantar “Demon Alcohol” interpreta a voz do “Álcool do Demônio”, representação metafórica de seu vício manifestando seu controle absoluto sobre ele mesmo. A bebida age como um elemento que subjuga a vontade do viciado (“vou te hipnotizar”) e, concomitantemente, como um “melhor amigo” que sentará ao lado do alcoólatra na mesma sarjeta, o abraçará e dividirá “sua vida de vergonha” – um sentimento causado pelo próprio álcool. Interessantemente, ao se representar o álcool de maneira antropomórfica, colocando-o como sujeito e seu dependente interlocutor como objeto, em verdade vê-se construída sobre o elemento álcool uma representação metonímica do próprio indivíduo dependente – ou seja, ele se define pelo seu vício e constrói sua identidade tendo por base o próprio alcoolismo.

Episódios da vida particular de Ozzy Osbourne que são relacionados ao vício, mesmo sendo vergonhosos ou indicativos de um estado de degradação humana, acabam por ter uma utilidade: eles ratificam o discurso veiculado em sua concepção lírica e imagética. Mesmo com o passar dos anos, com o cantor largando o vício do álcool (e das drogas), pode-se afirmar que tal estigma-paradigma ainda se faz presente em sua figura pública; afinal, o que se observa a partir do final da década de 1990 é uma exposição das sequelas físicas e mentais adquiridas pelo cantor devido aos seus abusos. O maior indicativo disso se deu a partir de 2002, quando Ozzy Osbourne e sua família passaram a conviver com câmeras em sua residência particular, expondo

a público seu cotidiano. Era o início do reality show *The Osbournes*, exibido na MTV, que tinha como premissa exibir o dia-a-dia “normal” de uma figura vista como “anormal”.

Durante os quatro anos de exibição do programa, o que era perceptível em diversos episódios, na grande maioria das ocasiões em um tom de comicidade grotesca, era a exposição de momentos da vida íntima do cantor através da completa descaracterização de sua figura olimpiana-célebre-empoderada. Ou seja, a exposição de tudo que Ozzy possui de mais humano, principalmente limitações de ordem física e motora, como seu mal de Parkinson em estágio inicial e a exposição de diversos problemas de saúde; além de problemas de ordem psicológica ou, até, psiquiátrica, como crônicos problemas de memória, confusão mental e cenas que exibiam um discurso verbal desconexo e incoerente.

A despeito de uma série de discussões surgidas no meio musical acerca de uma suposta “decadência”, “superexposição” ou “destruição do mito” de Ozzy Osbourne, é inegável que, além do programa ter aumentado ainda mais a (já imensa) popularidade do cantor, ele serviu como uma justificativa, um tipo singular de “atestado” de sua vida de excessos e transgressões, mostrando que a mesma figura que era o “príncipe das trevas” e “padrinho do heavy metal” era também um homem comum, vitimado por diversas sequelas decorrentes do abuso de álcool e drogas. Tal “lógica de autenticidade” é igualmente válida para mostrar como sua identidade estética de homem “louco” e “demoníaco” foi corroborada por outros episódios como as polêmicas com religiosos, o caso “Suicide Solution”, o incidente com o morcego, seus relatos de problemas psicológicos/psiquiátricos e outras histórias consideradas escandalosas ou polêmicas. Empregando termos foucaultianos, recorre-se aqui às considerações feitas a respeito do conceito de parrêsia e as relações existentes entre o homem e a produção da verdade.

Analisando a história da construção do conceito de verdade, Michel Foucault afirma que esta não se baseia em um suposto “saber verdadeiro” erguido por determinados discursos que definem um saber “verdadeiro” e um “falso”. Tais pressupostos devem ser sempre complexificados pelo homem, de forma que a verdade possa ser compreendida como experimentação e vivência – não uma definição cristalizada, mas uma plástica, a ser manuseada e moldada de acordo com trâmites subjetivos. Foucault questiona: “Em quais jogos de verdade o homem tem condições de pensar seu próprio ser, quando se percebe como louco, doente, ou como ser vivo, falante e laborioso? E como criminoso? E através de que jogos de verdade ele deve se reconhecer como homem de desejo?” (FOUCAULT,1978:10). O termo “jogo” nesse contexto indica um conjunto de regras que gerarão a verdade, procedimentos que conduzirão o sujeito a um determinado sentido que, por sua vez, não estará imune ao julgamento crítico de seu produtor, podendo ser validado ou não. Sobre esse tema, afirma Foucault:

(...) há duas histórias da verdade. A primeira é uma espécie de história interna da verdade, a história de uma verdade que se corrige a partir de seus próprios princípios de regulação: é a história da verdade tal como se faz na ou a partir da história das ciências. Por outro lado, parece-me que existem, na sociedade, ou pelo menos, em nossas sociedades, vários outros lugares onde a verdade se forma, onde um certo número de regras de jogo são definidas – regras de jogo a partir das quais vemos nascer certas formas de subjetividade, certos domínios de objeto, certos tipos de saber e por conseguinte podemos, a partir daí fazer uma história externa, exterior da verdade. (Ibidem, 1978:11)

Essa concepção da verdade como um constante trabalho de construção e reconstrução efetuado pelo indivíduo sobre si mesmo conduz a referida discussão ao emprego do termo grego *parrhêsia*¹¹, sendo este relacionado a um discurso livre e honesto sobre si mesmo. Compreende-se uma verdade “livre” como aquela desprendida de quaisquer outras verdades que não sejam originadas ou processadas pelo indivíduo. A *parrhêsia* exige uma dupla coragem: a do pronunciamento de seu saber enquanto representação do domínio do indivíduo sobre seus desejos e vontades; e a de enfrentar outras noções de verdade – as institucionais, principalmente – no intuito de fazer com que todos encontrem suas próprias verdades subjetivas.

Aprofundando o conceito, Foucault faz uso do termo cinismo como um discurso da verdade intimamente conectado às práticas do cotidiano. Deve-se atentar para o fato de o filósofo sempre remeter à Antiguidade Grega em suas elaborações, de forma que a palavra cinismo nesse contexto difere bastante de sua concepção contemporânea. Esta relaciona o dizer cínico como aquele desprovido de sentido e credibilidade, enquanto na Antiguidade a palavra possui uma carga positiva, remetendo ao indivíduo que se afirma de forma verdadeira, animal, intimamente conectado à vida em si, ao *bios*. Para alcançar tal objetivo, o filósofo cínico se despe de quaisquer bens materiais e valores que ele considere supérfluos (contudo, que são caros ao pensamento canônico e institucional), tornando-se, dessa forma, uma figura marginal na sociedade que vive apenas com o verdadeiro e o indispensável. Seu caráter de alteridade com a filosofia faz com que os demais queiram

expulsá-lo do campo da filosofia, porque representa a imagem do “espelho quebrado” – imagem deformada, feia, desgraciosa – na qual não querem ser reconhecidos. O cinismo foi uma espécie de ecletismo às avessas, pois, ao tomar traços fundamentais das filosofias de sua época, realizou uma prática escandalosa, estabelecendo uma linha de hostilidade com a filosofia. O cinismo aborda o problema da origem da verdade, a questão da filosofia, como prática e exercício de vida, indissociável de seu discurso. (WELLAUSEN, 1996: 113)

¹¹ Há em língua portuguesa o vocábulo *parrêsia*, também grafado como *parrêsia*, cuja definição aponta para uma espécie enunciado motivado por independência e atrevimento. Porém, como a interpretação de Foucault extrapola o plano retórico, remetendo a uma esfera ética (de envolvimento do sujeito) e lógica (de comprometimento com a verdade), optou-se por manter a transcrição do termo grego original.

Logo, aquele que vive sob o signo da parrhésia cínica vive pela compreensão da essência e da origem da verdade não apenas enquanto discurso teórico (no campo do logos) mas também enquanto prática e exercício de vida (no campo da áskesis). Essa existência errante, busca pela vida verdadeira, marcada pela estranheza do olhar alheio e a oposição teórica e prática de quaisquer tradições canônicas e regimentalizadas, promove um reencontro entre a subjetivação e a verdade, noções estas separadas na ascensão do sujeito cartesiano. Ainda na visão foucaultiana sobre os cínicos, identifica-se neles uma postura pública marcada por um movimento de trans-historicidade, ou seja, um caráter de repetibilidade de características, práticas e dizeres desse saber-viver verdadeiro na essência da vida em si (bios). No tocante à arte, Foucault a define como uma ferramenta de ruptura com os padrões de comportamento convencionais, permitindo ver através do véu desse discurso alcançando, através da subjetividade, o discurso verdadeiro – uma vida “diferente”. Nesse aspecto, a forma como o artista cínico conduz sua vida particular imprime um tom de autenticidade ao seu discurso estético desconstrutor de paradigmas, já que tanto seu discurso público (o estético) quanto o privado (o biográfico) são norteados pela constante inversão de valores, o escândalo.

É possível estabelecer uma leitura da carreira de Ozzy Osbourne através das considerações de Foucault sobre a vida verdadeira e a parrhésia cínica. Da mesma forma que os sábios/filósofos parrhesiásticos eram encarados como o outro partido da verdade institucional, Ozzy Osbourne representa a síntese de uma série de valores relacionados a uma esfera de exclusão e afastamento da construção do ente social, como a loucura e o vício. O caráter bestial, traço marcante dos cínicos em sua busca de uma vida verdadeira ligada à essência da bios, se faz presente tanto em seu comportamento quanto em sua arte, ambos veiculadores de traços de “selvageria”, de tudo aquilo relativo à esfera do não-humano, inumano ou até desumano.

Os episódios de sua vida privada descritos nas páginas anteriores são a vida escandalosa que o cantor, em seu discurso parrhesiástico, usa abertamente para imprimir consistência a sua vida artística. Esse movimento de estetização da vida íntima dialoga com a coragem, elemento-chave do discurso parrhesiástico. Nesse caso, não se trata somente de uma coragem de se impor contra um discurso tradicional vigente, mas uma coragem de despir-se de quaisquer convenções sociais pertencentes a um campo semântico de discursos de limite e de controle coletivo, como a moral, o pudor, a vergonha e qualquer forma de controle/conduita comportamental. É o jogo da verdade destinado a mostrar, dizer e, principalmente, fazer tudo.

Além do mais, pode-se dizer que essa vida escandalosa estetizada é bastante útil como ferramenta de ordem midiática. No caso específico de Ozzy Osbourne, emprega-se um discurso imagético cuja ênfase está em uma desconstrução do distanciamento existente entre a vida privada e a vida pública, viabilizando, assim, a entrada do universo heavy metal nas abordagens

da mídia sensacionalista. É sabido que desde a década de 1970 bandas que seriam posteriormente consideradas fundadoras desse gênero musical (como o Black Sabbath) estavam na constante mira dos holofotes da grande mídia (leia-se: imprensa não-especializada e corporativa). Todavia, foi com Ozzy Osbourne que essa modalidade sensacionalista da imprensa, antes voltada quase que exclusivamente para as celebridades hollywoodianas, passou a incluir a “vida escandalosa” dos músicos de heavy metal nas páginas de seus tabloides.

Como já afirmado, tal caracterização do estilo auxiliou significativamente na construção de uma série de paradigmas preconceituosos contra músicos e fãs de heavy metal (estigmatizados como “drogados”, “loucos”, “vândalos” e “satanistas”), ao mesmo tempo em que engrossou significativamente suas fileiras de admiradores que enxergavam no viver-dizer verdadeiro de Ozzy Osbourne uma alternativa de libertação de discursos de poder. Afinal, a única forma de se alcançar outra forma de vida, uma verdadeiramente livre, é tornando-se o elemento excluído do universo da mesmidade, do dito “mundo normal”.

REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, Michel. A história da loucura na Idade Clássica. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- HILLS, Matt. **Fan Cultures**. Londres: Routledge, 2002.
- HORNBAKER, Marya. **Madness: A Bipolar Life**. Boston ; Houghton: Mifflin Harcourt, 2008.
- KOTHE, Flávio René. **O herói**. São Paulo: Ática, 1987.
- MORIN, Edgar. **As estrelas**. Mito e sedução no cinema. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. **Cultura de massa no século XX: neurose**. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1986.
- OSBOURNE, Ozzy. **I am Ozzy**. Reino Unido: Sphere, 2009.
- OZZY OSBOURNE. *Diary of a Madman*. Reino Unido: Jet Records, 1981. 1 CD. (43 min), estéreo.
- _____. *No Rest for the Wicked*. USA: Epic/CBS, 1988. Duração de 42:56.

WELLAUSEN, Saly. “**Michel Foucault: parrhésia e cinismo**”. In: *Tempo Social; Revista de Sociologia*. [São Paulo]: USPS, n. 8(1), maio 1996.

Imagens

Figura 1: Capa de *Speak of the Devil* (OZZY OSBOURNE, 1982). JET/EPIC Records.

Figura 2: Ozzy degolando a pomba com os dentes in BROWN, Adam. “The 6 Most (Certifiably) Insane Tales of Rock Star Behavior”. EUA: Demand Media, 10/09/2008. Disponível em Cracked.com, <http://www.cracked.com/article_16627_the-6-most-certifiably-insane-tales-rock-star-behavior.html>. Acesso em 14 out. 2013.