



Marcelo Massi Martins

Religião, cinema e contracultura

**A DIMENSÃO EXISTENCIAL
NAS COMUNIDADES
ALTERNATIVAS
SOB AS LENTES
CINEMATOGRÁFICAS**

TEOLOGIA DA CULTURA
E EXISTENCIALISMO EM
PAUL TILLICH

Marcelo Massi Martins

RELIGIÃO, CINEMA E CONTRACULTURA: A DIMENSÃO EXISTENCIAL NAS COMUNIDADES ALTERNATIVAS SOB AS LENTES CINEMATOGRÁFICAS

Teologia da Cultura e
Existencialismo em Paul Tillich



JUIZ DE FORA
2025

Licença Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 Deed. Você pode compartilhar o material, respeitando os termos a seguir: conceda o devido crédito, inclua um link para a licença e sinalize quaisquer alterações realizadas; é proibido o uso do material para fins comerciais; caso remixe, transforme ou crie a partir do material original, fica vedada a distribuição da versão modificada.



Reitor(a): Gislene Alves da Silva

Vice-reitor(a): Telmo Mota Ronzani

Pró-reitor(a) de Pós-graduação e Pesquisa: Priscila de Faria Pinto

Pró-reitor(a) Adjunta de Pós-graduação e Pesquisa: Isabel Cristina Gonçalves Leite

Coordenador(a) do Selo Estudos de Religião

Dario Paulo Barrera Rivera

Conselho Editorial do Selo Estudos de Religião

Frederico Pieper Pires, Sônia Regina Corrêa Lages, Rolando Pérez-Vela, Marilu Rojas Salazar,

Dilaine Soares Sampaio, Cláudio de Oliveira Ribeiro, Vitor Chaves de Souza, Edla Eggert,

Donizete Aparecido Rodrigues.



Equipe editorial do Selo Estudos de Religião

Humberto Araujo Quaglio de Souza, Rodrigo Portella, Lucas Teixeira Souza, Daniel Martins Dalpra.

Revisão de português : Fator Gestão

Revisão de normas técnicas: Fator Gestão

Capa e projeto gráfico: Fator Gestão

Diagramação: Fator Gestão

Crédito da ilustração da capa: Agência Forma Mídias

Fontes utilizadas: Calibri e Montserrat TT

Catalogação de Publicação na Fonte. Sistema de Bibliotecas (SisBi) - UFJF

Martins, Marcelo Massi.

Religião, cinema e contracultura [recurso eletrônico]: a dimensão existencial nas comunidades alternativas sob as lentes cinematográficas: teologia da cultura e existencialismo em Paul Tillich / Marcelo Massi Martins. – Dados eletrônicos (1 arquivo: 1.687 kb). – Juiz de Fora : Ed. UFJF, 2025.

ISBN: 978-65-85363-00-6

1. Cinema. 2. Religião. 3. Contracultura. I. Título.

CDU: 791.43

Bibliotecário responsável: Águida Heloiza Almeida de Paula - CRB-6 2191

Editora UFJF – Pró-reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa

Campus Universitário, bairro São Pedro – Juiz de Fora, MG,

Brasil – CEP 36036-900

editora@ufjf.br / propp@ufjf.br



Aos meus filhos, Jhonatas e Isadora

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1 CONTRACULTURA: UM CAMINHO PARA A LIBERDADE RELIGIOSA	9
1.1 OS PRIMÓRDIOS	10
1.2 O TERMO “CONTRACULTURA”	13
1.3 PARA ALÉM DE UM TERMO, UMA NOVA PROPOSTA	16
1.4 A MÚSICA, O CARTAZISMO E O PSICODELISMO NA CONTRACULTURA	27
CAPÍTULO 2 RELIGIÃO NO CINEMA: A CONTRACULTURA E SEU FIEL CINÉFILO	31
2.1 A RELAÇÃO ENTRE O CINEMA CONTRACULTURAL E A RELIGIÃO	43
2.2 A NOVA HOLLYWOOD	51
CAPÍTULO 3 CONTRACULTURA: A SUBVERSÃO PELA IMAGEM	55
3.1 AS PORTAS SE ABREM	61
3.2 A ESTÉTICA COMO SUBVERSÃ: DA PAISAGEM AOS TRAJES FLOWER POWER	65
3.3 RELIGIÃO COMO BUSCA EXISTENCIAL	78
3.4 EXPERIÊNCIA DE PROFUNDIDADE NA MÚSICA E NA DANÇA PRESENTE NOS FILMES	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	104
SOBRE O AUTOR	109

INTRODUÇÃO

“E por um instante alcancei o estágio do êxtase que sempre quis atingir, que é a passagem completa através do tempo cronológico num mergulhar em direção às sombras intemporais, e iluminação na completa desolação do reino mortal.” (Jack Kerouac)

Revolução individual, paz e amor, desbunde, palavras de ordem e expressões que mobilizaram toda uma geração de jovens e intelectuais em diferentes partes do mundo, “pegando a crítica e o Sistema de surpresa, transformando a juventude enquanto grupo num novo foco de contestação radical” (Pereira, 1983, p. 9).

Seria o surgimento de uma nova consciência? De uma nova utopia? Ou apenas um movimento de rebeldes sem causa? Entretanto, essas novas manifestações culturais não se limitaram à superficialidade. Ao contrário. Significaram uma nova postura diante da existência, do se relacionar com o mundo, de ressignificar a vida e a religião a fim de pôr em xeque valores centrais da cultura ocidental.

Essa publicação é a conclusão de minha pesquisa de mestrado em Ciência da Religião, realizada na Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, sob a orientação do Professor Dr. Frederico Pieper, na área de concentração em Filosofia da Religião, em 2022. Aqui, adotaremos alguns conceitos de “existencialismo” conforme o pensamento de Paul Tillich para esta pesquisa, tais como: “Um elemento em todo o pensamento humano importante, uma revolta contra alguns aspectos da sociedade industrial do século XIX, e (...) como reflexo da situação de sensibilidade dos seres humanos do século XX” (Tillich, 2020, p. 31). A aliança desse pensamento com a religião se concretiza na descrição da “situação humana, e, como tal, é um elemento decisivo no pensamento religioso de nossos dias” (Tillich, 2020, p. 31).

A revolta contra a sociedade industrial já se desenhava no inconformismo encontrado na produção literária e ideológica dos *beats*; e a situação da sensibilidade humana atingiu seu ápice na década posterior, quando o movimento da contracultura eleva este inconformismo a um nível radical de protestos contra o condicionamento das classes trabalhadoras a um modo de vida extremamente produtivo, o que afastaria o ser humano de sua verdadeira essência – daquilo que essencialmente o ser humano é, “o objeto não temporal do conhecimento na coisa mutável” (Tillich, 2009, p. 128).

Os elementos que Tillich considera como existencialistas podem ser encontrados nos estudos das artes visuais e, consequentemente, para nossa melhor compreensão, nas produções cinematográficas nos finais da década de 1960 e início da década de 1970. Os filmes produzidos neste recorte histórico

adotaram elementos universais inerentes aos seres humanos, classificados como “questões existenciais” pela filosofia, na medida em que proporcionam a tentativa de descrever e superar a alienação do ser humano na modernidade, com a ênfase na condição humana após as duas grandes guerras ocorridas no globo terrestre no século XX. É possível detectar, nos filmes adotados para essa pesquisa sobre religião, cinema e contracultura, as características de forte representação do movimento contracultural – base para se falar em um método de correlação; a angústia humana diante da perda de sentido em um mundo pautado no conservadorismo social e religioso, na transformação humana em uma máquina não pensante, não questionadora, que substituiu sua felicidade de estar integrado naturalmente a este mundo enquanto ser participativo nesta existência, por um ser consumista e escravizado por aquilo que produz. O ser humano deixa de ser para ter.

É possível compreender que, por trás dos protestos pacíficos e pela busca de liberdade e ressignificação tanto da vida, como também do modo de se relacionar com a religião, que uma profunda base espiritual permeou essas ideias libertárias. Pretendemos apresentar como a religiosidade foi ressignificada por uma geração, e como isso influenciou nas produções artísticas da época em destaque. Usaremos o cinema produzido e influenciado por este período, que sob a ótica das novas percepções críticas em relação aos valores tradicionais deste momento histórico, valorizou as marcas do movimento *hippie*, concretizadas na vida alternativa e comunitária de uma geração, permitindo que as ideias de controle e poder sobre o outro fossem desveladas pelo véu que as encobriam. É no olhar da arte cinematográfica para essas comunidades que se desenvolve essa pesquisa. Arte que cria mundos e por meio desta criação nos apresenta uma visão diferente sobre a religião, que se destaca das propostas tradicionais de sua interpretação.

Quando uma história é narrada pelo cinema, este possibilita a abertura para interpretar o mundo de forma crítica. Assim, partindo da observação da arte moderna, dos quadros de grandes pintores, Paul Tillich desenvolve uma interpretação daquilo que ele concebe por existencialismo, como também uma teologia para a cultura: “A teologia enquanto ciência do indivíduo, deve partir do contexto histórico e cultural” (Tillich, 2009, p. 15), proporcionando a esta, o papel teológico de interpretar a criatividade humana. Para Tillich, cultura difere daquilo que é produzido pelo ser humano em toda a sua diversidade, considerando cultura como a produção intelectual humana. A religião, portanto, se faz presente em toda essa produção intelectual ao expressar o Incondicionado por meio do espírito humano. “(...) a chave (da criatividade humana) está no espírito, pois sem poder criativo não há vida” (Tillich, 2009, p. 19); a arte, portanto, é fruto do espírito e não somente da razão. Há nela a profundidade da individualidade do ser humano que atravessa séculos e permanece geradora de sentido.

Ao abrir uma nova visão que possa ser definida como existência, o espírito criativo humano deve ser o condutor do caminho para essa interpretação. Concordamos que “por baixo das manifestações culturais específicas que se faz presente a religião. Assim, a religião expressa o Incondicionado, dando margem a manifestações especiais, que se apresentam enquanto cultura” (Tillich, 2009, p. 13), aderindo, portanto, ao pressuposto de que a religião e a arte cinematográfica sejam campos de estudos aproximados. A produção cultural é manifestação do espírito humano, do ser existente, a essa altura da história, nos anos de 1960, deslocado e fragmentado pela modernidade tardia; sem mais uma identidade fixa, mas geradora de grandes conflitos e mudanças sociais e comportamentais.

A produção cultural, portanto, é um dos meios possíveis de se relacionar com o que nos transcende, e por meio dos conflitos que encontraremos entre os personagens dos filmes, perceberemos como o ser humano é tocado “a respeito de si mesmo e do mundo, a respeito do significado deste, de sua alienação e finitude” (Tillich, 2020, p. 33), de modo que nos possibilita encontrarmos um conceito mais amplo de religião. Trabalharemos também com o conceito de religião em um sentido mais estreito ao abordarmos a ressignificação de alguns símbolos sagrados, como também na crença da existência de um Deus. Neste caso, entendemos a religião como um conjunto de símbolos, crenças em seres divinos, de acordo com cada tradição e suas especificidades, “possuindo declarações simbólicas acerca das atividades destes deuses ou deste deus, mantendo atividades rituais e formulações doutrinárias sobre a relação dele conosco” (Tillich, 2020, p. 33).

Intencionamos buscar respostas que possam dar algum significado para o ser humano e sua alienação frente aos problemas encontrados na vida. Assim, quando a religião se manifesta por meio da arte, ela se torna a expressão de uma inquietação, de uma angústia humana frente ao desejo de manifestar o Incondicionado, que até então supunha ser exclusividade das instituições religiosas.

Após uma breve exposição no texto sobre a geração dos anos de 1950, que abriu a possibilidade para a formação do movimento de contracultura, a proposta seguinte é a de definir o que foi esse movimento de contestação juvenil e como ele impactou a vida de toda uma geração reverberando até os dias atuais. Na sequência, abordaremos o cinema como um canal de manifestação cultural e religiosa do ser humano, e consideraremos as teorias do cinema de forma ontológica para não perdemos de vista o impacto causado no espectador dentro das salas de projeção. No terceiro capítulo, trataremos da subversão da religião por meio de elementos de sua linguagem, os quais podem ser encontrados nos filmes, e como se propõem a ressignificar a existência humana e sua relação com o sagrado. Não só de contestação viveu essa geração, mas de muita criatividade artística, altamente religiosa na medida em que questões existenciais foram postas em destaque.

CAPÍTULO 1

CONTRACULTURA: UM
CAMINHO PARA A LIBERDADE
RELIGIOSA

1.1 Os primórdios

No final da década de 1940, Harlem, Nova Iorque, já se anunciava uma vertente libertadora e questionadora da racionalidade ocidental. Um grupo de jovens escritores se reuniu para promover uma revolução comportamental. Surge a *Beat Generation*, termo usado por Jack Kerouac, um dos líderes desse movimento, “não para nomear uma geração, mas para desnomeá-la” (Willer, 2009, p. 7). Kerouac propôs evitar o rótulo de glamour acerca da nova proposta literária, uma rebelião artística que, pela primeira vez, não fora promovida por burgueses e aristocratas. Uma oposição à *lost generation* (geração perdida), que viveu no período de 1883 a 1900, e lutou durante sua adolescência na Primeira Grande Guerra, vivendo até o período da Grande Depressão na década de 1930.

A expressão *beat* aparece por escrito pela primeira vez em *Go*¹, uma narrativa de John Clellon Holmes², publicada em 1952. No mesmo ano, Holmes publicaria um artigo na *New York Time Magazine* intitulado “This is the Beat Generation”. O termo reapareceria mais tarde na publicação de Kerouac, de um fragmento de *On the Road* intitulado “Jazz of the Beat Generation” (Willer, 2009, p. 8).

Eles buscavam ser, em suas palavras, “uma geração encontrada, geração angélica” (Willer, 2009, p. 7). “Geração encontrada” em detrimento à anterior, sem rumo. “Angélica”, porque se referia tanto à cadência do ritmo do *jazz*, a música mais popular então, assim como ao *folk*, que significa ‘conhecimento do povo’ em língua inglesa, e se origina com as canções populares dos camponeses, passadas de geração em geração através da tradição oral; como também à beatitude, santidade do vagabundo, “aquele que é tão santo quanto o serafim” (Willer, 2009, p. 7), contrapondo-se, desse modo, ao sentido derrotista do termo *beat* – abatido.

Vale ressaltar que a origem desse termo se encontra, também, dentro do “vocabulário da marginália da Times Square, Nova Iorque” (Willer, 2009, p. 8), o qual era usado coloquialmente, no sentido exclamatório: “*Man, I am Beat!*” (Willer, 2009, p. 8), podendo ser traduzido como “Cara, estou ferrado!”. Outros termos surgem como forma de identidade assumida por esta geração, como *beatniks*, fusão de *beat* com *Sputnik* – o primeiro satélite artificial – e uma referência ao fenômeno jovem coletivo, ao “comportamento de jovens que assumiam atitudes e moda de seus heróis/personagens de poemas e narrativas literárias” (Willer, 2009, p. 9).

Também aparece a expressão *hipster*, um *outsider*, em oposição ao comportamento burguês, tradicional e conservador da sociedade pós-Segunda Grande Guerra. O termo abarca a ideia do marginal absoluto, o rebelde, aquele que

1 Considerado o primeiro romance Beat. Publicado em 1952, *Go* retratou eventos da vida do autor com seus amigos Jack Kerouac, Neal Cassidy e Allen Ginsberg.

2 John Clellon Holmes foi um escritor, poeta e professor americano. Compôs a geração Beat.

não se encaixa nos padrões sociais. Palavra que inicialmente representou um novo “estado de espírito (...), e uma atitude de revolta e inconformismo diante do *status quo*” (Pereira, 1983, p. 36). Designava também aqueles que se desligavam da vida e viviam sem raízes sociais, que se opunham aos “caretas”, cujo sistema subjuga e transforma em um ser bem ajustado e conformista; e seu diminutivo, aqui, termo mais importante, o *hippie*, que abarcaria tudo que é alternativo na metade da década de 1960.

Esse conceito de *hipster* foi bem representado nos filmes estrelados pelo ator James Dean na década de 1950, originado da literatura produzida nesse período. Como movimento literário, sua cronologia foi de 1944 a 1958 (Willer, 2009, p. 10).

A noção de anti-intelectualismo ganhava força entre os *beats*. O resultado foi o surgimento de uma cultura boêmia, anarquista e romântica. Foram impulsionados por conflitos existenciais contra o pensamento religioso tradicional, este não mais respondia às exigências contemporâneas, à condição humana “enquanto situação espiritual (...) na dimensão do inconsciente de milhões de pessoas” (Tillich, 2009, p. 11). Contra o discurso político que, diferente da velha esquerda tradicional, apoiava-se na crença do desengajamento político em massa, devido aos fracassos da revolução proletária nas sociedades industrialmente avançadas. A crítica marxista da sociedade de massa não penetrou profundamente nos Estados Unidos, ao contrário dos europeus, que já tinham uma “tradição de luta política de esquerda bastante institucionalizada” (Pereira, 1983, p. 39); e contra a influência dos empresários sobre a sociedade e o Estado, que, por meio das ideias liberais, levou gerações à morte psíquica, impedindo que o ser humano vivesse plenamente seus anseios em prol de costumes impostos socialmente, “que ditavam as regras para o desejo e o prazer humano, ou para reprimi-los em nome da produção e do lucro” (Heath e Potter, 2005, p. 51).

Essa geração *beat* assume o papel expressivo da dimensão de vida em comunidade por laços de afinidades naturais, de modos de pensar, e amizades transcendentais, num jogo de identidades onde essas se tornavam provisórias, sem mais um eixo fixo, “formadas e transformadas continuamente em relação às formas pelas quais somos representados, ou interpelados pelos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2000, p. 9).

Buscaram respostas nos estudos do existentialismo e das filosofias orientais. Viagens ao Oriente, consumo de drogas ao som de *jazz* e *folk* com o objetivo de expandir a consciência, e abertura para gerar muita criatividade coletiva. Escrevendo poesia, “lugar onde a linguagem se refaz: por isso produz consciência e se projeta na diacronia” (Willer, 2009, p. 111), e adotando uma filosofia sexual sem preconceitos, foram devotados a um estilo de vida sensorial e lúdico. Rejeitaram

o intelectualismo e uma carreira com salários regulares. Um grupo de amigos que trabalhou junto, e que “tinha uma crença extrema na literatura, atribuindo-lhe valor mágico como modelo de vida e fonte de acontecimentos” (Willer, 2009, p. 52). “A beat acabou ao se tornar coletiva; ao deixar de ser comunidade para se transformar em sociedade” (Willer, 2009, p. 102). Isso acontece com todos os movimentos que surgem sob a alcunha de *underground* e são absorvidos pela cultura de massa. Eles desaparecem frente à massificação de suas propostas originais, sendo estas distorcidas e ressignificadas para que possam ser consumidas por um número maior de pessoas.

Os *beats*, sob certos aspectos, foram os precursores dos movimentos revolucionários juvenis ocorridos na metade dos anos de 1960, designados pela expressão “contracultura”. A transição marcou a passagem da década de 1950 para 1960, como se passa da literatura ao comportamento, das páginas dos livros para os espaços urbanos (Willer, 2009, p. 102). Aqui cabe refletir sobre as relações entre mídia, cultura e sociedade. Por ser um instrumento de dominação, a mídia e as indústrias culturais se renderam aos *beats* disseminando sua influência pela aquisição de *status* de fenômeno da sociedade. Centenas de milhares de obras foram vendidas. Nesse sentido, “Tanto a geração beat quanto a contracultura são beneficiárias do pluralismo burguês, em sociedades relativamente abertas, assim, impelindo-as para uma abertura maior ainda” (Willer, 2009, p. 103).

No campo religioso, tinham na vidência, o “resultado do desregramento dos sentidos em Rimbaud; o misticismo visionário de William Blake e um complexo tratado, ditado por uma mulher em transe, em 1915” (Willer, 2009, p. 49). A busca, pelo que chamaram de Nova Visão, foi “a superação da contradição entre sujeito e o objeto através da experiência visionária” (Willer, 2009, p. 112). As drogas e o álcool, assim como a busca pelo conhecimento das tradições orientais, foram os meios encontrados para alterar a consciência e atingir a iluminação como a concebiam.

O gnosticismo, postura adotada por Ginsberg, matriz do esoterismo, influenciou o misticismo na tradição ocidental, em companhia das doutrinas neoplatônicas. Segundo o mito gnóstico, “o mundo teria sido criado pelo demiurgo, uma divindade má (...), procedeu assim a reversão do mito da criação em Gênesis, demonizando Jeová” (Willer, 2009, p. 57). A salvação deixou de ser consequência das ações de fé, mas da possibilidade de transcender por meio do conhecimento, da experiência individual; o pecado viria da observação das normas seguidas, uma distinção coletiva do que seria lícito (Willer, 2009, p. 57). Portanto, cabe aos *beats* a alcunha de gnósticos modernos, aqueles que procuram os pontos de concordância de todas as religiões, que reivindicam uma moral anticonformista, uma tomada de consciência das instituições do pensamento mágico, enfim, “tudo que propusesse

um método de salvação aos seres que se sentem estrangeiros neste mundo” (Willer, 2009, p. 61).

Para o professor e escritor Paul Friedlander, embora os *beats* fossem um movimento de vanguarda, criativos e dinâmicos, eles permaneceram como movimentos marginais, e não conseguiram, nos anos de 1950, mobilizar toda a juventude americana. Willer confirma que “a consciência literária americana se fixou no realismo e no positivismo, tolerando uma Vanguarda somente à margem” (Willer, 2009, p. 99). Ele ainda argumenta que a liberdade de expressão *beat* foi o teste para a liberdade individual, que se afirmaria na década seguinte, e das “tentativas de projetá-la como utopia política” (Willer, 2009, p. 26).

A passagem da *beat* à contracultura é indissociável da biografia de Ginsberg. “Pode-se dizer que ele, mais do que qualquer outro, efetuou essa transição” (Willer, 2009, p. 103). Não se pode negar, portanto, que os *beats* influenciaram a contracultura – “a ponto de Ginsberg afirmar que as letras de Bob Dylan eram a certeza de que a ‘tocha’ havia sido passada” (Almeida, 2010, p. 1). Os jovens da década de 1960, portanto, herdaram traços comuns dos *beatniks*: suas roupas coloridas, barbas e cabelos longos; o posicionamento político ante uma transformação social, e o rompimento com a religião institucional; o misticismo e a prática do sexo livre. “Um triunfo do indivíduo sobre a sociedade” (Hobsbawm, 2017, p. [261]). Willer acrescenta sobre esse espírito de liberdade:

O espírito da investigação da natureza, levando à aproximação com o pensamento Oriental, a prática de meditação, a arte como extensão ou manifestação da exploração de texturas da consciência, daí o resultado da liberação espiritual. Isso levou à liberação sexual (...) uma visão tolerante, não teísta, advinda da exploração da consciência, por isso um antifascismo cósmico, uma abordagem pacífica à política (Willer, 2009, p. 11).

Historicamente, conceituar o termo “contracultura” não é uma tarefa fácil, principalmente no que se refere à periodização. No entanto, o que comumente chamamos de contracultura é uma definição crítica da cultura dominante ocorrida, principalmente, nos Estados Unidos, Europa e, com menor intensidade, na América Latina, durante as décadas de 1960 e 1970. Mas isso não é tudo.

1.2 O termo “contracultura”

O termo “contracultura” aparece pela primeira vez entre os sociólogos americanos, (Dunn, 2016, p. 4) designando-a como uma categoria de “subcultura”, revelando uma postura neutra em relação à sociedade em geral, o que não se aplicava ao movimento presente. A expressão se tornou popular nos EUA e Grã-Bretanha pela publicação da obra *The Making of a Counter Culture* de Theodore

Rozack, em 1969. Sua tese é a de que o período de riqueza e emprego nas sociedades mais industrializadas foi responsável por uma geração alienada socialmente, e a contracultura era tanto um sintoma dessa alienação, quanto uma resposta. Ela surgiu do confronto entre

a cultura reconhecida como doença e a visão juvenil, cujo instinto natural é para a saúde, (...) fundada num desencanto radical, atingido por saturação, maturidade, (...) mas sublinhada pelo denominador comum da intenção libertária. E a fonte instintiva dessa intenção é, sem dúvida, a visão juvenil (Pereira, 1983, p. 18).

Esse movimento, definido por Timothy S. Miller como “um movimento social romântico” (Miller, 2011, p. XVI), e por Guilherme F. dos Santos, como um movimento artístico atrelado à postura subversiva juvenil, elevou o comportamento da juventude a um nível nunca visto de radicalidade contra a cultura ocidental. Uma rebelião de jovens de classe média, universitários, ao contrário dos *beats*. Filhos da tecnocracia e de uma época de prosperidade econômica. Foi justamente essa juventude, que tinha o acesso aos privilégios da cultura dominante, como a possibilidade de entrar no sistema de ensino e no mercado de trabalho, que a rejeitou de dentro.

Questionaram a racionalização sobre as atividades humanas numa tentativa de redefinir a realidade “através do desenvolvimento de formas sensoriais de percepção” (Pereira, 1983, p. 23), entendendo que a consciência racional é apenas um dos tipos de consciência que não abarca totalmente a concepção do universo. Questionaram os fundamentos políticos, sociais e filosóficos do pós Segunda Grande Guerra. “Todas essas transformações no cenário mundial não deixaram de influir nos métodos de observação, análise e representação da realidade” (Santos, 2017, p. 18). Porém, é na ausência de uma crítica sistematizada que talvez esteja a “dimensão essencial da radicalidade da contracultura” (Pereira, 1983, p. 24).

Provavelmente, o conceito de contracultura não teria se concretizado sem certa leitura de Freud e de seu conceito de civilização. Com a descoberta do inconsciente, deu-se sequência aos “descentramentos do pensamento ocidental do século XX” (Hall, 2000, p. 36). A civilização representa a antítese da liberdade e a cultura é baseada na subjugação dos instintos. Portanto, o progresso da civilização consiste na repressão gradual de nossa natureza instintiva, com a consequente incapacidade de ser feliz (Heath e Potter, 2005, p. 50). Freud havia revelado a esta geração que, para evitar a repressão de nossa natureza instintiva, não havia escolha a não ser rejeitar toda a nossa cultura. A única solução que restou foi criar uma contracultura. A influência freudiana no pensamento ocidental, no que se refere às contestações do modo de vida, e na produção cultural, teve seu ápice na década de 1960.

No Brasil, Luís Carlos Maciel, colaborador do *Pasquim*, um jornal *underground* do começo dos anos de 1970, divulgou a ideia da contracultura, como também escreveu vários livros sobre o tema. Segundo ele, contracultura é um “termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente” (Pereira, 1983, p. 13), ou ainda, “é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura” (Pereira, 1983, p. 13). Como fenômeno histórico, ela se foi; como fenômeno de oposição, ela é e sempre será, pois, cultura é um produto histórico, contingente, mas é também mais acidental que necessária, “uma criação arbitrária da liberdade – cujo modelo supremo é a Arte” (Pereira, 1983, p. 14). Assim, não há cultura que manifeste algo inexistente ao espírito humano, mas há uma diversidade de criações, manifestações plurais “criadas por diferentes pessoas, em diferentes épocas, lugares e condições, tanto objetivas quanto subjetivas. Ela expressa, não a realidade em si, mas diferentes maneiras de ver essa realidade e de interpretá-la” (Pereira, 1983, p. 15). Willer conclui que a contracultura foi a última manifestação global do século XX, após, sucederam

movimentos de afirmação de particulares, nacionais ou regionais, e das minorias e setores específicos da sociedade. A cultura jovem segmentou-se e fragmentou-se em tribos e tendências: punks, góticos, neo-hippies; a militância política de esquerda, em tendências, facções, conventículos (Willer, 2009, p. 110).

Paul Tillich afirmou que, no século XX, o “mundo entrara em colapso, e com ele o otimismo naquela cultura que tinha depositado sua confiança no ser humano e acreditado no progresso da civilização” (Tillich, 2009, p. 10). A partir dessa leitura, avalia que:

O protesto dirige-se contra a posição do ser humano no sistema de produção e consumo. Achamos que somos donos do mundo e de nós mesmos. Mas, na verdade, fazemos parte da realidade que criamos, objetos entre objetos, coisas entre coisas, parte da engrenagem da máquina universal à qual devemos nos adaptar para que ela não nos esmague (...) não mais achamos sentido na realidade que, em suas formas e estruturas, nada nos diz (Tillich, 2009, p. 87).

Na esteira, a contracultura, portanto, deve ser entendida não somente como movimento de oposição à tradição ou protesto contra a sociedade industrial, mas também como uma nova proposta de criação cultural. “Trata-se, apenas, no fundo, de um jogo, cuja graça maior há de ser, sempre, sua carga poética. O valor mais alto de uma cultura é sua visão poética” (Pereira, 1983, p. 15).

A utopia *hippie* fora inserida na construção de um paraíso de paz e amor. Para que isso ocorresse, os jovens escaparam dos limites sociais impostos, no sentido mais profundo da filosofia desse movimento, *drop out*, o cair fora, e buscaram

por outro lugar, alternativo, “fugindo então simultaneamente ao cerco do espaço físico, institucional e lógico, deste mundo ocidental” (Pereira, 1983, p. 22). Deste modo, as identidades contraditórias internas ao sujeito o empurraram em direções diferentes, num contínuo deslocamento. O que Hall define como “deslocamento e descentração do sujeito” (Hall, 2000, p. 7), manifesta-se em um duplo deslocamento do indivíduo, “tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmo” (Hall, 2000, p. 7), constituindo uma crise de identidade para o próprio.

1.3 Para além de um termo, uma nova proposta

Diante de tal sistema cultural repressivo, enfatizar a afirmação da individualidade era contestar. A interação entre o eu e a sociedade fora, portanto, modificada em uma relação dialógica contínua “com os mundos culturais exteriores, e as identidades que esses mundos oferecem” (Hall, 2000, p. 11), preenchendo os espaços internos e externos da existência. Alinhando a subjetividade com os lugares objetivos que vieram a ocupar no mundo social e cultural. Pode-se concluir que “a identidade, então, costura o sujeito à estrutura” (Hall, 2000, p. 12). Assim, romperam com tudo que não fazia mais sentido para a vida naquele momento, com o que era identificável como contraditório. Deslocaram-se gradativamente de todo o sistema de representação cultural, interpretado como repressivo, formando uma “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (Hall, 2000, p. 13).

Os grandes deslocamentos marcaram a rebeldia dessa geração. Os agrupamentos *hippies* dos anos de 1960, portanto, representaram o colapso das identidades modernas. O indivíduo, entendido até aqui como sujeito unificado, agora se encontrava com suas referências abaladas. Tal quadro de referência baseava-se nas ideias iluministas, onde o sujeito encontrava-se centrado na razão, na sua consciência e capacidade de ação. O centro desse indivíduo era seu núcleo interior, “que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia, e como ele se desenvolvia, ainda que permanecendo o mesmo ao longo de sua existência” (Hall, 2000, p. 11).

Essa crise de identidade e sua relação com o movimento juvenil da contracultura passa pela compreensão das sociedades baseadas no progresso e no processo de industrialização. As atividades humanas se concentraram na transformação técnica do mundo e das pessoas, consequentemente houve uma “perda da dimensão da profundidade no encontro com a realidade” (Tillich, 2009, p. 84). Os Estados Unidos se constituíram em uma sociedade afluente, que se materializava em seu modo de vida, exportando essa ideia para o mundo. A sociedade tecnocrática se caracteriza por uma indústria fortemente avançada, com

uma aliança pautada sempre no consumo, como também num sistema massificante, voltada para a busca de um ideal máximo de:

modernização, racionalização e planejamento, com privilégios dos aspectos técnico-racionais sobre os sociais e humanos, reforçando uma tendência crescente para a burocratização da vida social (...) apoiado e referendado pelo dogma da ciência, pela crença absoluta na objetividade do conhecimento científico e na palavra do especialista, o intérprete autorizado do discurso da tecnologia, da produtividade e do progresso (Pereira, 1983, p. 29).

O crescente movimento juvenil resultou em cortes, como o da ausência da figura da autoridade paterna, considerada pelos mais jovens como repressiva. Foi o fim das estruturas familiares nucleares como único meio possível de definição de família. É possível traçar um paralelo entre a ausência da figura paterna com o assassinato do pai primitivo “feito por seus filhos, cuja culpa e arrependimento instituiu as primeiras proibições que fundaram a cultura e a possibilidade da vida em sociedade” (Cromberg, 2019, p. 29). Porém, para a juventude dos anos de 1960, parece que tais proibições não mais importavam, justamente, por ser parte da identidade predominante e da impossibilidade de se viver naquele projeto de sociedade. A revolução contracultural, portanto, começou com o abalo das estruturas dentro de casa, “do espaço privado e íntimo, (...) em vez de encontrar seu inimigo de classe no operariado das fábricas a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos” (Pereira, 1983, p. 25). Assim, a oposição entre pais e filhos, jovem ou adulto, ganhou uma condição nova e radical. Os *hippies* concentraram sua energia em inventar um novo modelo de vida, buscando questionar “a repressão internalizada em cada um, na busca de si mesmo e do significado da existência” (Pereira, 1983, p. 84).

A fuga para as comunidades alternativas foi também fruto da consciência etária que se desenvolvia na identidade juvenil. “A oposição jovem/não jovem começava a ganhar cada vez maior sentido para a compreensão de determinados movimentos sociais” (Pereira, 1983, p. 10), consequência da “autonomia da juventude como camada social separada” (Hobsbawm, 2017, p. [253]). Os adolescentes, portanto, passaram a ser sujeitos conscientes de si mesmos, assumiram a postura de individualidade; não gostavam de ser tratados pelos pais ou professores como tais. Pode-se entender que essa juventude buscou emancipação cedo demais comparada a gerações anteriores. O país estava próspero e ela não precisava se preocupar com a economia, nem com o acesso aos bens materiais.

Com uma sociedade jovem no pós Segunda Guerra Mundial, acrescentou-se ao desenvolvimento uma educação liberal, o que reforçou mais tarde a “existência de um espaço legítimo de questionamento e reivindicação específicos do jovem”

(Pereira, 1983, p. 27). Sendo assim, a própria sociedade industrial forneceu as bases para a sua autocrítica, concentrando nos *campi* universitários jovens abertos para discussões e questionamentos desta, favorecendo a formação de uma identidade grupal. Se na modernidade tardia as identidades foram postas em questão, o processo intenso de mudanças sociais, políticas, culturais e estéticas foram a resposta que começou a se espalhar mundialmente na segunda metade do século XX.

Por mais que esse movimento não seja o foco de Paul Tillich, a cultura do presente momento poderia ser descrita, de um lado,

em termos de um movimento predominante e, de outro lado, um protesto enérgico e cada vez mais forte contra ele. O espírito do movimento predominante é a sociedade industrial. O espírito de protesto é da análise existencialista do destino humano contemporâneo (...), moldado nos séculos XVIII e XIX, que expressa o poder ainda atuante da sociedade industrial (Tillich, 2009, p. 84).

O sexo tornou-se um gesto contra velhos costumes já mencionados. Com as mudanças de paradigmas, o casamento formal, o sexo privilegiado para os casados, enfim, os acordos socialmente predefinidos entre homens e mulheres para gerar – o que Hobsbawm definiu como família nuclear – um casal com filhos (Hobsbawm 1977, p. [250]), perdeu espaço rapidamente. A própria juventude redefiniu o conceito de família neste contexto ao migrarem de suas casas para as comunidades formadas.

Os comportamentos se alteravam. Houve um aumento dos casos de divórcio e uma busca maior pelas clínicas ginecológicas, no caso das mulheres, o que mostrava uma nova postura libertária. Foi uma era de libertação sexual tanto para heteros, quanto para homossexuais e outros grupos, que “historicamente desempenhou um papel como catalisador da liberação da mulher e da liberação do negro” (Willer, 2009, p. 112).

Com a legalização do divórcio em 1970, e a permissão da venda de anticoncepcionais como controle de natalidade em 1971, o novo conceito de núcleo familiar, já em 1975, mudara ao ser comparado com o superado, sobrevivente ao período de guerra e ao fascismo. Em maior ou menor grau, essas mudanças foram sentidas por todo o globo (Hobsbawm, 2017, p. [251]). Esta crise de comportamento sexual gerou uma juventude de consciência própria, mais forte, indicativo de uma crise de gerações.

Ainda no campo sexual, revela-se o que Hobsbawm define de “subcultura homossexual”, praticada abertamente, principalmente nas cidades de Nova Iorque e São Francisco, cidades que se influenciavam mutuamente. Dessa “subcultura” é

possível apreender que a rejeição aos padrões sociais não foi apenas uma mudança nos paradigmas, mas em nome da individualidade, “ilimitada autonomia do desejo humano” (Hobsbawm, 2017, p. [260]).

O que se pode concluir sobre essa nova postura sexual é que ela, em parte, foi fruto do movimento feminista, “tanto como crítica teórica, quanto como movimento social (...) durante os anos de 1960 – o grande marco da modernidade tardia” (Hall, 2000, p. 44), e apelava para a “identidade social de seus sustentadores” (Hall, 2000, p. 44), no caso, as mulheres. O feminismo também teve uma relação mais direta com o “descentralamento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico” (Hall, 2000, p. 45). “O pessoal é político” foi o *slogan* adotado por elas. Significava muito mais do que ter consciência política, para algumas chegava a ter o sentido de “chamarei de política qualquer coisa que me preocupe” (Hobsbawm, 2017, p. [259]). Com isso, questões que antes pertenciam ao âmbito privado, ao assumirem conotações políticas tornaram-se temas do espaço público, abrindo campo para a contestação sobre “a família, a sexualidade, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc.” (Hall, 2000, p. 45). Assim, o que começou como movimento de contestação “da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero” (Hall, 2000, p. 46). O feminismo também pôs em questão que “homens e mulheres eram parte da mesma identidade, a Humanidade, substituindo-a pela questão da diferença sexual” (Hall, 2000, p. 46).

Outro aspecto que contribuiu para as novas posturas sexuais foi a liberação espiritual. Durante os anos de 1960, as instituições religiosas perderam um número significativo de fiéis, consequência do “novo individualismo moral” (Hobsbawm, 2017, p. [263]), uma busca alternativa existencial que expressava certo ceticismo em relação ao cristianismo. As reivindicações dos grupos feministas, como divórcio, direito ao aborto e controle de natalidade, também contribuíram para uma cisão entre jovem e instituição. A religião institucionalizada perdera pessoas interessadas em ingressar na vida sacerdotal e/ou em outras formas de vida religiosa. Ela fora diluída em um “buraco negro que se abriu entre suas regras de vida e moralidade e a realidade do comportamento de fins do século XX” (Hobsbawm, 2017, p. [263]). O que antes estruturava a vida em sociedade, reduziu-se a desejo, ao direito individual, e que este fosse reconhecido por lei.

Ainda no que se refere ao abandono das instituições religiosas pela juventude dessa década, o movimento *hippie* era a afirmação de que o conceito tradicional de Deus estava morto, conforme Tillich havia experienciado como capelão na Primeira Guerra Mundial. Essa visão mais tradicional indicada pela teologia não assegurava mais “a unidade interior do ser humano futuro” (Tillich, 2009, p. 14). Dessa forma, uma nova síntese entre religião e cultura precisou ser reelaborada, o que delineou

bem a relação juvenil com as novas produções artísticas, na música, nas artes visuais, em toda a produção cultural que emergiu dos anos de 1960. Deu-se como consequência uma nova compreensão entre a vida humana e sua relação com o divino, com aquilo que transcende o ser humano.

Essa comunidade formada fora da Igreja constituiu um novo horizonte, com decisões imediatas do indivíduo em meio a uma cultura contemporânea global. Relacionaram cultura e fé rapidamente, ou seja, compreenderam “que fé não é necessariamente inaceitável para a cultura, assim como a cultura contemporânea não é necessariamente inaceitável pela fé” (Tillich, 2009, p. 17). Deste modo, ao relacionar fé e cultura, o jovem da contracultura imprime como finalidade responder às questões existenciais pertinentes de sua geração e, de uma forma geral, abriu caminho para que a posteridade também questionasse os discursos religiosos tradicionais, fundamentalistas e conservadores. A compreensão de Deus seria, então, consistente com a compreensão de mundo, um clamor contra a desumanidade causada pela sociedade industrial. Na luta pelos direitos civis no final da década de 1950 e início da década de 1960, a juventude de classe média se mobilizou nos *campi* universitários. Ativistas políticos e artistas criaram a “linguagem da dissidência, que atraiu uma população crescente de estudantes os quais formaram uma infraestrutura de dissidência” (Dunn, 2003, p. 5).

Inevitavelmente, essa nova linguagem abalou a tradição propondo novas crenças, ideias ou práticas sociais, causando confronto entre o novo e o tradicional. Esse novo discurso é o que orienta as pessoas a se posicionarem frente às mudanças ocorridas, ou prestes a acontecer (Wainberg, 2017, p. [2-3]). Orientou a nova esquerda, que se afastou da classe dos trabalhadores e direcionou sua luta para mobilizar a participação democrática da nação contra a injustiça social, o anti-imperialismo, e as políticas culturais divergentes, que cresceram em resposta à escalada americana nas guerras do Vietnã, Camboja e a Guerra Fria.

Em 1964, a Universidade da Califórnia, em Berkeley, proibiu a entrada de esquerdistas, convidados pelo corpo discente para palestrarem no *campus*. O que resultou em uma manifestação,

formando o movimento pela liberdade de expressão, promovendo amplas manifestações e greve dentro do *campus*. Este ativismo estudantil de contestação deu o tom para as atividades políticas e culturais na Bay Area nos anos de 1960, servindo como guia para movimentos estudantis em todo o país (Friedlander, 2003, p. 270).

Assim, uma das rupturas no discurso do conhecimento moderno, que participou do deslocamento da identidade do sujeito da década de 1960, se dá justamente no campo político, nas tradições do pensamento marxista. Seu trabalho

foi redescoberto e reinterpretado na década de 1960 sob a “luz de sua afirmação de que os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas” (Hall, 2000, p. 33). Isso foi entendido no sentido de que “os indivíduos não poderiam de nenhuma forma ser ‘autores’ ou agentes da história, uma vez que eles só podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram” (Hall, 2000, p. 34), utilizando os recursos materiais e culturais que lhes foram deixados por gerações anteriores. O marxismo assim compreendido, “deslocara qualquer noção de agência individual (...) ao colocar as relações sociais e não uma noção abstrata de homem no centro de seu sistema teórico” (Hall, 2000, p. 35). Entretanto, a juventude, contrariando esse pressuposto de não-agente histórico, reinventou a história no âmago de seu movimento ao se chocar com todo o pensamento advindo da modernidade. Não tinham esse peso da tradição política europeia de esquerda. Tinham como estímulo a presença de grupos significativos politicamente, como as minorias étnicas ou culturais, sem um lugar bem definido de atuação, como sindicatos ou partidos políticos. A Nova Esquerda nasce dentro da cultura psicodélica “aparecendo em primeiro plano a ênfase dada pelo movimento *hippie* à vida comunitária, na cidade ou no campo” (Pereira, 1983, p. 40), como em outros movimentos que se alinhavavam aos “*hippies*, negros, ou diferentes forças emergentes” (Pereira, 1983, p. 41), de modo que proporcionou à classe juvenil descobrir novas formas e espaços de intervenção política.

Do processo de radicalização política da década de 1960, surgiram movimentos opostos. A nova cara da juventude passava de simples protestos para a liderança e organização de manifestações. Surge, em 1967, o Partido Internacional da Juventude e a figura do *yippie* (o *hippie* politizado), os quais promoveram as “revoltas nos *campi* universitários, que culminaram no movimento estudantil internacional, sintetizadas pelo Maio de 68, na França” (Pereira, 1983, p. 11).

O ano de 1968, foi o divisor de águas no processo de transformação política, social e cultural em muitos países. Por toda a Europa eclodiram protestos estudantis; na França os estudantes se aliaram aos sindicalistas contra o estado conservador e quase paralisaram a economia. As identidades sociais foram abaladas pelos eventos ocorridos e criaram condições de diálogo entre as classes numa sociedade hierárquica (Dunn, 2016, p. 19). Na ex Tchecoslováquia ocorreu a tentativa de humanização do socialismo por meio de uma série de reformas propostas por seus líderes, antes que as forças soviéticas invadissem e encerrassem a chamada Primavera de Praga. Bélgica, Itália, Polônia, Espanha, e Suécia tiveram seus *campi* ocupados por estudantes, que também se manifestavam pelas ruas de seus países.

No Brasil, 1968, foi o ano das manifestações em massa contra o regime militar, desencadeadas em abril, “quando Edson Luis, um estudante do Pará, da

classe trabalhadora, foi baleado pela polícia estadual em um refeitório estudantil no centro do Rio”³ (Dunn, 2016, p. 19). A morte de Edson mobilizou amplos setores da sociedade civil contra a ditadura. Sob o lema “Neste luto começa a luta” muitos militantes estudantis acreditavam estar em curso uma revolta massiva contra o regime. Em junho de 1968, os estudantes brasileiros, junto a artistas, clérigos e outras lideranças da sociedade civil, organizaram de forma pacífica, no Rio de Janeiro, a marcha dos 100.000 (Dunn, 2016, p. 19). A importância simbólica deste ano para o povo brasileiro é que ainda se pensava possível uma retomada da democracia e de um caminho revolucionário para o socialismo. Este ano ainda testemunhou uma efervescência cultural no país, crítica e dissidente, enfrentando a censura com manifestações poderosas em todos os domínios da produção cultural (Dunn, 2016, p. 20).

Nos Estados Unidos, o que caracterizou essa onda de protestos foi a forma pacífica de seu modelo. Mesmo entre os negros, só mais tarde, surgiu o tom agressivo, quando constataram a “falência da luta pacífica pelos direitos civis” (Pereira, 1983, p. 75). O pastor Martin Luther King é um exemplo de quem percebeu que aos poucos ia perdendo a luta contra o racismo para grupos mais radicais. O líder do movimento negro, Eldridge Cleaver, pertencente ao grupo Black Panther Party, se destacou na “articulação de seu movimento com o protesto da juventude branca, ele foi o ministro da Informação” (Pereira, 1983, p. 75).

A contracultura teve seu lado místico “como parte do processo de libertação das amarras da repressão da sociedade e da cultura ocidental” (Pereira, 1983, p. 84). Seguindo a proposta de Tillich, de que “a religião é a substância, o fundamento e a profundidade da vida espiritual dos seres humanos. Este é o aspecto religioso do espírito humano” (Tillich, 2009, p. 45), a juventude entrou em contato com as tradições espirituais vindas do Oriente. Um misticismo marcado pelo orientalismo e o psicodelismo, ou seja, tradições orientais e drogas. Inspirados pela geração *beat*, que também procurou “os pontos de concordância de todas as religiões, que reivindicam uma moral anticonformista, uma tomada de consciência das instituições do pensamento mágico, enfim, todos os que propõem um método de salvação aos seres que se sentem ‘estrangeiros’ neste mundo” (Willer, 2009, p. 61).

As religiões orientais obtiveram grande prestígio entre os jovens dos anos 1960 pela inserção de novas percepções de universo, natureza e corpo. Possibilitaram um novo “sistema de pensamento extremamente questionador e polêmico quanto postos frente à visão de mundo dominante ocidental” (Pereira, 1983, p. 86). A cidade de São Francisco, foi o porto de entrada para a cultura do Oriente com a chegada de

3 Tradução própria.

muitos imigrantes. Também, jovens de várias regiões americanas foram atraídos para a Bay Area, pelo seu cosmopolitismo e cultura forte:

(...) místicos, excêntricos, integrantes de seitas e intelectuais inconformados que não eram aceitos por agências do poder cultural, (...) e também adeptos e difusores do budismo como, principalmente, Alan Watts (o guru da contracultura), além de artistas de outras modalidades (Willer, 2009, p. 88).

Na visão de Alan Watts⁴, a contracultura foi muito mais que um movimento de rebeliões e contestações, liberdade de expressão, ou uso de drogas psicodélicas, as quais, segundo ele, indicavam que, para uma parte da juventude “a principal corrente cultural ia por um mal caminho”⁵ (Watts, 1998, p. [5]). A contracultura foi, conforme ele, um movimento místico. Pereira complementa dizendo que sua fonte foi “a magia fundamental da realidade, seu poder incessante de criação, (...) ela tem mais a ver com um passe de mágica do que qualquer processo racionalizável” (Pereira, 1983, p. 16).

O então movimento crescente entre os jovens na década de 1960, foi apresentado por Watts no livro *The Way of Zen* (1957). Considerado por muitos como o pai espiritual da contracultura, sua hermenêutica contracultural fora ampliada pela cultura do Extremo Oriente e por sua experiência mística. Buscou

as raízes do movimento contracultural nas antigas culturas tribais e nos povos xamânicos da Ásia, Sibéria e América. No processo, existem grandes questões que cada geração se coloca: qual é a natureza da realidade? Como nosso relacionamento individual com a sociedade afeta a realidade? Como despertar para a dimensão espiritual? (Watts, 1998, p. [5]).

Watts seguiu um caminho espiritual orientado pelas tradições do Oriente, tendo o Zen Budismo como experiência mística. Se familiarizou, ainda na Inglaterra, com as influências do hinduísmo e taoísmo no Budismo Zen. Da contraparte tribal do Mestre Zen resultaram as figuras xamânicas da Ásia, que habitaram as regiões Norte do Pacífico e das Américas. Quando se pensa em viagens ao inconsciente e em experiências místicas, conclui-se a ideia de que o xamanismo continua presente “na tradição do mestre vivo, e que sempre foram eles que viram o mundo de uma forma dissociada da corrente principal de pensamento”⁶ (Watts, 1998, p. [5]). Ele enxergava no budismo uma terapia, não uma religião. Isso se dá como resultado do

4 Filósofo britânico americano que interpretou e difundiu a filosofia oriental para um público ocidental. Conquistou muitos seguidores na área da Baía de São Francisco, enquanto trabalhou como voluntário na KPFA, uma estação de rádio de Berkeley. Watts escreveu mais de 25 livros e artigos sobre temas de religiões orientais e ocidentais. Propôs que o budismo poderia ser pensado como uma forma de psicoterapia e não uma religião.

5 Tradução própria.

6 Idem.

afastamento juvenil das instituições religiosas tradicionais, uma busca existencial num período governado pela racionalização do pensamento e do controle eclesiástico sob a vida humana. A busca era por liberdade, por uma espiritualidade que fizesse sentido, fora do controle dogmático e doutrinário do cristianismo ocidental.

A descoberta do budismo no Ocidente pela contracultura integrou a responsabilidade social em transformação espiritual individual. Watts usa a palavra “misticismo” ao se referir a um estado de consciência, a uma experiência, que para ele é tão comum quanto viver. “É uma experiência que, embora pudesse ser descrita a partir de uma série de pontos de vista bastante diferentes, estas também poderiam se encontrar sob algumas características dominantes”⁷ (Watts, 1998, p. [7]). De indivíduo separado do mundo que lhe causava estranheza, a experiência mística lhe revelaria o quanto o ser humano faz parte “da mesma natureza ou identidade que o mundo exterior” (Watts, 1998, p. [7]).

Esta conexão entre mundo interior e exterior levaria à percepção de que não há erros em nossas ações, quando estão em harmonia com o universo. Desta forma, a juventude contracultural descobre que não há mais limites para se posicionar em protesto contra a tradição, para expandir a mente e tomar consciência de si mesmo, e se apossar de uma vida espiritual mais harmoniosa com suas reivindicações. Assim, o senso de harmonia com o universo torna-se a base das ideias, sejam elas filosóficas, místicas, metafísicas, ou religiosas da humanidade. Harmonia total com tudo, “essas palavras podem carregar um fardo sentimental. Várias religiões tentam incutir a crença de que tudo é uma unidade harmoniosa, mas o que fazem é proselitismo” (Watts, 1998, p. [7]). Watts ainda argumenta sobre o princípio das manifestações culturais humanas, na quais as primeiras pinturas rupestres mostram que pessoas pintaram imagens vivas em rochas, como também teceram símbolos sagrados em cestos ou cobertores. Ele compara os pintores das cavernas com os pintores modernos, para confirmar que ambos estiveram focados na criatividade, e isso é perigoso para o convencional:

a diversidade de perspectivas que emerge dessas experiências culturais torna-se vital para a cultura, muitas vezes de formas totalmente imprevisíveis. Dentro de toda contracultura estão as sementes de um novo começo (...), o que antes eram conceitos radicais podem se tornar parte do nosso cotidiano (Watts, 1998, p. [6]).

Assim como a diversidade é importante para a cultura, em contrapartida, sempre que algo novo aparece para tirá-la de seu lugar de conforto, ela tendenciosamente reagirá em busca da sobrevivência, de um recomeço, sendo

7 Tradução própria.

assimilada, tornando parte do cotidiano o que fora novidade. A indústria cultural de massa entende e faz isso muito bem.

Esse aumento de consciência, seja, ou não, expansão mental auxiliado pelo uso de drogas, como a cannabis e alucinógenos como o LSD e cogumelos com psilocibina, pode ser entendido, também, como assimilação, em termos críticos, ao Ocidente. “Contra a razão tecnocrática da sociedade industrial, a juventude contracultural abraçou a irracionalidade” (Hobsbawm, 2017, p. [251]). As drogas, até então limitadas às subculturas, espalharam-se rapidamente se tornando uma atividade social. Não era apenas desafiar a classe burguesa, mas desafiar quem as proibia. “O limite entre ficar drogado e erguer barricadas muitas vezes parecia difuso” (Hobsbawm, 2017, p. [260]).

As rebeliões de consciência contra a tirania espiritual, portanto, podem ser chamadas de contracultura. Originaram-se pelo aspecto diversificado de tradições tão antigas quanto à própria cultura e foram baseadas na experiência, especificamente na experiência com o sagrado. Como consequência tivemos “o impacto que essa forma de democracia espiritual teria na arte e, em última instância, na ciência” (Watts, 1998, p. [6]).

Tanto para Watts quanto para Timothy Leary, as experiências psicodélicas e místicas se complementavam. Para Leary, as viagens de LSD eram “uma peregrinação religiosa”, enquanto Watts defendia o uso da droga como “via legítima para experiências místicas devido aos fortes esquemas repressivos contidos na cultura ocidental, que agem sobre as consciências individuais, limitando-as na sua sensibilidade” (Pereira, 1983, p. 85).

A proposta deles era a de encontrar novas formas de apreensão da realidade, tanto as drogas quanto o misticismo foram caminhos adotados por muitos jovens daquela geração, em oposição ao racionalismo produzido pela sociedade tecnocrática. Racionalismo calcado na ciência que impôs uma determinada percepção do real. Entretanto, foi o caráter destrutivo das experiências com as drogas que as tornavam atraentes neste contexto, como sua capacidade de abalar diversas estruturas do pensamento.

Em 1966, os concertos de *rock* já haviam alcançado o *status* institucional. Kim Kesey, escritor e defensor do LSD, promoveu neste ano um evento chamado “Acid Test”, que durou três dias. O que vale destacar foram as inovações multimidiáticas para a época. Projeções de *slides* simulando cores e formas, como numa “viagem” produzida pelo uso do ácido lisérgico; teatro, exposição de arte indígena, música, enquanto no meio do público “alguém distribuía gratuitamente amostras de LSD do último lote ainda não proibido” (Friedlander, 2003, p.273). A relação entre drogas

e criação artística possibilita uma observação justificada. Em sociedades arcaicas, as drogas estiveram ligadas ao rito, ao sagrado. Engano pensar que elas foram utilizadas apenas a partir da década de 1950. Na biografia *beat*, todos, em algum momento, participaram de “viagens” por meio de alucinógenos, “chaves abrindo portas do paraíso” (Willer, 2009, p. 53). Ginsberg relata as experiências místicas em seus poemas, escritos sob o efeito de alucinógenos. Após ingestão de LSD com Timothy Leary, Ginsberg, juntamente com o escritor Ken Kesey, passou a promover a distribuição deste.

Mesmo com diferentes opiniões sobre o movimento, é perceptível que a indústria de massa explorou essa geração de conflitos. “O processo de mudança conhecido como globalização” (Hall, 2000, p. 14) impactou a identidade cultural. A interconexão de diferentes áreas do globo proporcionou ondas de transformação social, que atingiram grande parte do planeta. Partindo da “extração das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reconstrução ao longo de escalas definidas de espaço-tempo” (Hall, 2000, p. 16). Assim, a mensagem da contracultura espalhou-se entre a juventude do planeta, em maior ou menor escala, de acordo com o desenvolvimento social e cultural local. As fronteiras foram vencidas ao conectar “comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectados” (Hall, 2000, p. 67).

Surge, assim, o pluralismo cultural, também chamado, por estar em uma escala global, de “pós-moderno global” (Hall, 2000, p. 74). Desta forma, “os fluxos culturais, entre nações, e o consumismo global criaram possibilidades de identidades partilhadas” (Hall, 2000, p. 74). Os mesmos produtos, agora, poderiam ser consumidos em diferentes partes do planeta, assim como as mesmas imagens e mensagens. Dessa forma, as ideias contestadoras juvenis da década de 1960 puderam chegar a diferentes lugares do globo. Os maiores difusores dessas ideias foram as rádios, os discos e fitas k7 da música *rock*; houve também distribuição de imagens por meio do turismo juvenil, veiculando os novos comportamentos, a nova moda agora chegava às massas. Tudo isso a nível global, gerando uma cultura jovem marcante.

As novas “indumentárias eram declarações de princípio, de ideologia” (Willer, 2009. p. 112), a introdução do *blue jeans* pelos jovens universitários foi a nova maneira de demonstrar sua negação em seguir o caminho dos pais, “pois as regras e valores dos mais velhos não pareciam mais relevantes” (Hobsbawm, 2017, p. [259]). O *blue jeans* dos universitários passou a ser usado cotidianamente, tornou-se um uniforme. A popularidade da cultura urbana jovem atravessou fronteiras. O *jeans* e o *rock* tornaram-se linguagens universais de uma juventude moderna,

graças a globalização, estando eles “tão onipresentes no sudoeste da Ásia, quanto na Europa, ou nos Estados Unidos” (Hall, 2000, p. 74). Isso se deve não somente à crescente “mercantilização da imagem do jovem consumidor” (Hall, 2000, p. 75), mas porque esses itens estavam sendo fabricados na Ásia e vendidos tanto nos Estados Unidos quanto na Europa.

Os fabricantes de bens de consumo reconheceram as oportunidades crescentes e se apropriaram das novas necessidades de produtos que representassem essa geração *underground*. A indústria fonográfica enriqueceu, revolucionou o comércio musical, possibilitou as descobertas de símbolos materiais e/ou culturais de identidade, “como roupas, cosméticos, *fast foods*, carros” (Friedlander, 2003, p. 38). As letras das músicas em inglês eram traduzidas pelos ouvintes, o que refletia o controle esmagador da cultura popular americana e seu estilo de vida. A indústria cinematográfica hollywoodiana distribuía globalmente suas produções, mas perdera sua supremacia com o surgimento da televisão (Hobsbawm, 2017, p. [255]), aparelho que prende as pessoas “à aldeia global das novas redes de comunicação” (Hall, 1992, p. 74).

1.4 A música, o cartazismo e o psicodelismo na contracultura

O *rock*, música afro-americana, foi a linguagem universal da contracultura. Ele surge nos EUA na década de 1950, oriundo de uma mistura de música tribal africana com as harmonias da música clássica do século XVIII. Essa mistura contribuiu para a formação de estilos musicais afro-americanos como o *blues*, o *jazz*, e a música gospel – os quais deram origem ao *rhythm and blues* (R & B) – este último unido ao *folk*, ao *country* e à formou a base do *rock and roll* (Friedlander, 2003, p. 23).

A música *rock* compôs as manifestações culturais dessa época, tornando-se um fenômeno verdadeiramente cultural “por tudo que conseguiu expressar, por todo o envolvimento social que conseguiu provocar” (Pereira, 1983, p. 42), uma arte criativa e, assim, verdadeiramente existencialista. Hobsbawm menciona que a grande novidade dos anos de 1950 foi a aceitação pelas classes alta e média da música, da moda e da “linguagem das classes urbanas” (Hobsbawm, 2017, p. [258]). O R&B de Little Richard e Chuck Berry, entre outros artistas, foram as primeiras manifestações e gravações de um estilo musical que viria a ser não dirigido somente à população negra, mas também ao jovem branco americano, e se tornaria posteriormente a linguagem universal da juventude. Sendo linguagem universal é fácil constatar que os concertos de *rock* se tornaram grandes templos religiosos, com suas divindades sendo adoradas pela multidão, com suas liturgias de liberdade em uma linguagem juvenil. Este novo estilo musical é parte da criação do espírito humano, portanto, altamente religioso a partir deste ponto de vista, qual seja, o

sentimento religioso presente como a “dimensão de profundidade na totalidade do espírito humano” (Tillich, 2009, p. 44), como desejo de expressar o incondicional exigido – que nenhuma parte de nós, ou do mundo no qual habitamos, se exclua dele.

Produziram ídolos como Chuck Berry, Little Richard e Bill Haley, Buddy Holly entre 1953 e 1955. Em 1956, surge Elvis Presley. No final dessa década, sob forte pressão dos líderes religiosos, por meio dos órgãos oficiais do Estado e do interesse das próprias gravadoras, a música *rock* desapareceu do convívio americano. Em seu lugar, gravações de grupos vocais de jovens bem comportados com canções românticas, sem apelo sexual, e um crescente retorno da música *folk*. Todos esperando o ataque iminente da invasão britânica (Friedlander, 2003, p. 47).

Em 1965, Bob Dylan ganhava projeção nacional com seu primeiro hit *Like a Rolling Stone*, “uma ode à vida de andarilho” (Viteck, 2009, p. 103), a filosofia do *outsider* e o *folk-rock* se espalhavam pelo país. Dylan, foi o criador das canções de protesto para essa e posteriores gerações. Enquanto isso, a invasão britânica já dominava o cenário musical no início da década de 1960, com bandas como The Beatles, The Rolling Stones, The Who, entre outras. Fundiram o *rock*, da década de 1950, com *Rhythm and Blues*, criando uma música mais rápida e suja (ruídos, distorções) e com mais recursos melódicos e agressivo, o *hard rock*.

Em São Francisco, a comunidade da contracultura, formada por músicos e apoiadores, deu origem a um estilo de música rock, criativo e exótico, misturando folk, o rock e blues ao rock clássico da década anterior. Essa nova cena musical produziu mais bandas que em todos os tempos. Ícones como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Santana, Jim Morrison, fizeram parte desse cenário musical criativo, inovador, que influenciariam a música nas décadas seguintes.

A música de São Francisco possuía uma variedade de lirismo e novos recursos tecnológicos. As letras tinham como conteúdo viagens de estados alterados da consciência, principalmente pelo uso do LSD; o amor romântico adicionado à preocupação social e a alienação; temas metafísicos e/ou exotéricos; e teor crítico e de protesto. Criaram um “estilo de vocalização emocionado e intenso, refletindo a explosão em curso do *folk-rock*” (Friedlander, 2003, p. 268). Surgiram as canções de “novos valores”, assim classificadas por James Corey (Friedlander, 2003, p. 269), um teórico da comunicação americana e crítico de mídia. A cidade de São Francisco, no estado da Califórnia, passou a ser pioneira no desenvolvimento dessa musicalidade.

A relação do artista com o público muda também. Um dos motivos foi a aproximação deles com as comunidades formadas em São Francisco e Berkeley. Os músicos também residiam em comunidades próximas a Berkeley, retirando de suas

convivências as atividades políticas e culturais presentes, buscando, idealmente, novos tipos de valores existenciais. O uso de alucinógenos entre os jovens era uma regra, não uma exceção, o que contribuiu para o processo de individuação, novas experiências místicas que se opunham aos elementos repressivos gerados pela sociedade conservadora. Acreditavam que expandir a consciência por meio de alucinógenos aumentava a criatividade artística, tanto quanto melhorava a qualidade de vida.

Os antigos salões de dança, em São Francisco, foram transformados em casas de shows. Estas, aproximaram mais a plateia dos músicos, proporcionando transformar os espetáculos em um “grande organismo, no qual a cabeça do músico fazia balançar a cauda dançante” (Friedlander, 2003, p. 271). Esse espetáculo foi representado, posteriormente, em um filme sobre a banda The Doors, em uma cena em que o vocalista, Jim Morrison, se mistura com a plateia formando uma grande serpente no salão. Foram nessas condições que floresceram o legado do espírito livre ou, ainda, a livre experimentação artística na música.

Seguindo o estilo de vida das estrelas deste cenário musical, a contracultura fora simbolizada por um fenômeno que, em proporções, poderia ser comparado à era romântica do século XIX: a morte prematura. Vítimas de uma vida desregrada, de abusos de drogas, encontraram na morte o simbolismo da transitoriedade juvenil por definição. Os jovens seguiram os exemplos de seus ídolos, assim como os *beatniks* o fizeram uma década antes.

O cartazismo de São Francisco também foi elemento marcante da contracultura, mas foi em Paris, 1968, que ele “encontrou expressão intelectual” (Hobsbawm, 2017, p. [259]): É Proibido Proibir. Interessante que os *slogans* dos cartazes mostravam mais os desejos e sentimentos privados que propriamente declarações de manifestações políticas. Para Duque, foi uma forma de “veiculação do ethos contracultural” (Duque, 2017, p. [5]). Um *slogan* de 1968: “Tomo meus desejos por realidade, pois acredito na realidade de meus desejos”, comprova o dito. Mesmo quando esses desejos viessem acompanhados de multidões em manifestações. Outro exemplo de *slogan* de 1968 foi: “Quando penso em revolução quero fazer amor”, demonstrando que o mais importante não era o que conseguiriam, mas o caminho que percorreriam; como se sentiam.

Na cidade de São Francisco, o cartazismo fora formado por um grupo de artistas gráficos da comunidade contracultural, que criavam os cartazes de divulgação dos *shows*. Eram conscientes do poder da arte gráfica para influenciar e estimular o público. Desenhos coloridos, detalhados, estilizados, que se espalharam, mais tarde, por todo o país. Refletiam a viagem psicodélica do LSD, reproduzindo as manifestações da mente, formas e cores, como experiência consciente. Os desenhos

introduzidos na contracultura também tinham como “estratégia, promover mudanças sociais, políticas e artísticas” (Duque, 2017, p. [1]). Ao se basearem no contexto histórico de conflitos contraculturais, no novo *design* encontram-se, ou se reúnem, todas as vozes sociais, numa multiplicidade de vozes, que originaram o chamado “psicodelismo” (Duque, 2017, p. [1]).

O psicodelismo, portanto, de natureza híbrida e crítica em sua origem, criticou e questionou a sociedade por meio de códigos visuais e linguísticos. Caracterizou-se na experiência das cores e métodos de impressão inovadores. “Seu ethos dionisíaco é referenciado por autores que o traduzem na noção de sinestesia gráfica, e provocou a primeira explosão *pop* com um grafismo próprio” (Duque, 2017, p. [2]). Houve uma “revolução que rompeu com os objetivos universalistas do modernismo, (...) a linguagem gráfica psicodélica expandiu os limites do *design*” (Duque, 2017, p. [3]). Críticos contemporâneos a descreveu como um dos melhores exemplos da arte norte-americana, um esforço para repensar a sociedade.

Com o psicodelismo veio a “imagem boemia e exuberante, derrubando normas estabelecidas, elevando o cartaz para além de sua esfera funcional, conferindo-lhe uma nova identidade e função comunicativa” (Duque, 2017, p. [4]), possibilitando a exploração da imagem da dissidência através do choque de suas simbologias e técnicas em oposição ao *status quo* da arte produzida até então.

Apesar da rebeldia, das manifestações de protestos e de novas produções culturais, as novas percepções sobre o mundo e sobre a vida espiritual encontrada nas culturas advindas do Oriente, e no uso de alucinógenos, a contracultura foi um movimento diluído pela cultura de massa posteriormente. Não se faz *hippie* dentro de um *shopping center*, vive-se suas ideologias. Mas a contracultura deixou seu legado na história ao alterar o comportamento humano, ao proporcionar uma nova identidade, múltiplas identidades, diferente daquelas rígidas e fixas como já discutido. Mostrou como se faz revolução pacífica, por meio da arte, das manifestações do espírito e da vontade humanas. Aqui se encontra seu caráter religioso, nas manifestações culturais como “preocupação última”.

CAPÍTULO 2

RELIGIÃO NO CINEMA:
A CONTRACULTURA E
SEU FIEL CINÉFILO

O poder das imagens geralmente consiste na maneira como elas são experimentadas como corporificadas. (David Morgan)

Por meio do novo cinema que surgia, no fim da década de 1960, revestido pelos ideais da contracultura, examinaremos como se relacionam os estudos entre o cinema e a religião, e como essa relação envolve o espectador diretamente. Para responder a essas indagações, temos os filmes selecionados para esta pesquisa, que trazem uma representação deste movimento

O cinema é um dos veículos catalizadores dessas ideias, como também um meio de expressar as transformações de consciência do ser humano. Os filmes escolhidos são: *Easy Rider*, lançado em 1969, dirigido pelo ator e diretor Dennis Hopper; *Hair*, uma peça musical apresentada na Broadway, em 1969, dirigida por Jerome Ragni e James Rado, adaptada para o cinema por Milos Forman, em 1979; e *Jesus Cristo Superstar*, lançado em 1973, baseado em canções de um disco de ópera rock, compostas por Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Esta última produção, antes de aparecer nas telas, fez sucesso na Broadway como uma peça teatral; no cinema, foi dirigido pelo canadense Norman Jewison. Dentre os filmes selecionados, este é o único filme que representou Jesus e foi totalmente rodado em Israel.

Sobre a contracultura, já elaboramos seu caráter histórico com suas diversas possibilidades de definições. O cinema, neste contexto, é uma das manifestações artísticas que adotou sua linguagem em suas produções. Cineastas captaram a nova consciência juvenil por meio de imagens, sons e movimentos, representando nas telas um universo de novos sentidos e valores. Portanto, as imagens cinematográficas servem como evidências para os argumentos aqui utilizados.

Partimos do princípio, para abordar a religião, de que a secularização da sociedade moderna não destruiu totalmente a dimensão religiosa desta geração ainda aberta ao Incondicionado. Esta dimensão religiosa pode ser percebida em sua produção cultural e na esfera da produção artística temos o cinema como exemplo mais específico. Retomando as ideias propostas pela teologia da cultura de Paul Tillich, entendemos a religião, no presente trabalho, como um dos aspectos do espírito humano, como a “dimensão de profundidade em todas as funções do espírito humano” (Tillich, 2009, p. 40). Defendemos a ideia de que o ser humano não se reduz a um receptáculo de Deus, mas que por meio da criatividade do artista – criatividade é algo essencial ao ser humano – seja possível o encontro com essa dimensão de profundidade. Nesta relação entre religião e arte, temos duas definições de religião. Em um sentido mais amplo, religião é:

ser tocado pelas questões últimas, ter levantado a pergunta acerca do “ser ou não ser” em relação ao significado da própria existência e tendo símbolos pelos quais a questão é respondida; (...) significa ser tocado de maneira última

a respeito do próprio ser, a respeito de si mesmo e do mundo, a respeito do significado deste, de sua alienação e finitude. (...) é a expressão de uma inquietação última (Tillich, 2020, p. 34).

Em um sentido mais estreito, temos as concepções fornecidas pelas instituições e organizações religiosas; definição que se baseia em um conjunto ou sistema solidário de crenças e práticas ritualísticas. Em torno dessas crenças se reúne uma comunidade chamada igreja, que denomina todos aqueles que se identificam e participam das mesmas práticas e crenças.

Entre religião e cinema, observamos que ambos retratam o conflito existencial presente no ser humano, que busca respostas que envolvem sua vida, sua alienação em relação à sua essência, sua sensibilidade em relação à sociedade industrial. Temos o ser humano tentando descrever para si mesmo “sua existência e seus conflitos, a origem destes conflitos e a esperança de superá-los” (Tillich, 2020, p. 32). Assim, entendemos a religião não como a única instância capaz de oferecer respostas para os conflitos da existência humana, mas podemos também as encontrar nas manifestações culturais de uma sociedade, de forma que a arte do século XX seja considerada, conforme Tillich, como marcadamente existencialista, manifesta ao seus afazeres cotidianos, os quais geram conflitos e angústias quando percebidas as distorções do que poderia ser a vida, apreendida apenas como simulacro de uma entre diversas possibilidades de livre existência.

Portanto, afirmamos que houve uma base espiritual que envolveu todo esse movimento de contestação, que se manifestou não somente nos protestos pacíficos, cuja ideologia fora abalada em vários países após a Segunda Grande Guerra e que, para Tillich, “isto era uma indicação de uma nova atitude em direção à doutrina do homem e em direção à totalidade do cristianismo” (Tillich, 2020, p. 9); como também na mística de Watts, a qual remete para a expansão da consciência, como revelação de que o homem é da mesma natureza que seu mundo exterior. Com o abalo dos pilares da segurança identitária pautada no conservadorismo, mudanças nas estruturas sociais nos anos de 1960 foram geradas, conforme já descrevemos, o que contribuiu para um novo olhar em direção à experiência religiosa, onde o cinema teria participação nestas transformações ao demonstrá-las nas telas, ao expressar a inquietação última do ser humano.

O cinema tem sua origem na modernidade, uma arte que principia a partir dos avanços tecnológicos do século XIX, como exemplo, em “fotografias, mecânica, óptica e na produção científica de imagens seriadas (cronofotografia)” (Elsaesser; Hagener; 2018, p. 9). Considerada a sétima arte, contendo em si todas as outras, possibilitou uma representação da realidade por meio do movimento captado pelas lentes, diferenciando-se da pintura e da fotografia que faziam este papel de forma

estática. O movimento foi fundamental para introduzir a impressão da realidade nesta técnica artística. Movimento e tantas outras formas de expressão tornaram-se passíveis de serem armazenados em uma mídia por meios tecnológicos, artificiais. O cinema, então, ganhou o *status* de “expressão artística típica do século XX” (Pieper, 2015, p. 18), e se aprimorou em décadas orientado pelos avanços da tecnologia.

Sua face tecnológica está em ser “uma projeção de imagens com som numa velocidade tão rápida que dão ideia de movimento” (Pieper, 2015, p. 17); ele pode ser compreendido como uma série de construções e composições artificiais (cortes, montagens, cenários, ângulos de câmera, som etc.). Essa ideia específica de linguagem distingue o cinema de outras formas de arte, justamente por ele trabalhá-la intensamente em direção aos nossos sentidos, nos possibilitando vivenciar a experiência cinematográfica de forma intensa. Visto que a linguagem do cinema possibilita uma reconstrução da realidade – já manipulada dentro das relações de poder estabelecidas entre as classes sociais – ela também nos fornece uma forma de subverter a realidade dada, por meio de reflexões que nos possibilite a interpretar o papel da religião dentro da vida social humana.

A partir da ideia de imagem em movimento, em 1896, conforme resume Gilles Deleuze, Bergson afirmava que “não se podia mais opor o movimento como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência” (Deleuze, 2020, p. 11). Desta forma, como não se opõem uma à outra, sendo reais interna e externamente, essa junção fora classificada por Bergson como – “imagem-movimento” –. A imagem psíquica não estaria, portanto, desassociada da imagem cinematográfica. Nesta relação entre o mundo externo e o interno do sujeito, temos o conflito entre o que é real e o que poderia ter sido, ou desejado. Deste desejo surgirão as mais belas, fantásticas e questionadoras histórias em que as reflexões sobre existência serão postas em destaque. O cinema pode ser entendido, assim, como um

suporte imaginário de uma percepção fragmentada do sujeito que vê e do cinema como ‘máquina mental’ (aparato) que permite que o espectador se perceba – “presente para si mesmo” – e vivencie como completa e una uma sucessão de sequências e planos aparentemente desconectados (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 82).

Sua origem levou, entre tantos, como cientistas, educadores e intelectuais da época a indagarem sobre o que lhe seria característico: “(...) era movimento ou intervalo? Era uma imagem única ou uma sucessão de imagens? Estava capturando o lugar, ou armazenando o tempo? (...) O cinema era ciência ou arte?” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 9). Quais seriam, além de suas especificidades, “sua relevância ontológica, epistemológica e antropológica?” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 9).

Tivemos respostas variadas que iam das formas depreciativas, como uma arte sem futuro, à triunfalistas, que acreditavam que por meio das imagens poderíamos tratar de temas universais aos seres humanos.

Se por um lado, o cinema é a “expressão de uma forma de organização social pautada pela técnica e valorização da velocidade, da objetividade da busca pelo real e da expectativa de dominar esse real” (Pieper, 2015, p. 19). Por outro, pode ser entendido como manifestação do espírito humano, tendo em sua profundidade a “preocupação última [*ultimate concern*], manifesta em todas as funções criativas do espírito” (Tillich, 2009, p. 44). Aqui vale a explicação do termo “preocupação última”. Conforme Tillich:

É uma tradução abstrata do grande mandamento: “O Senhor, nosso Deus, o Senhor é um. Amarás o Senhor teu Deus com todo o teu coração, com toda a tua alma, com toda a tua mente, e com toda a tua força.” A preocupação religiosa é última. Ela exclui todas as outras preocupações de uma significação última. Ela as transforma em preliminares. A preocupação última é incondicional, independentemente de qualquer condição de caráter, desejo ou circunstância. A preocupação incondicional é total: nenhuma parte de nós mesmos ou de nosso mundo está excluída dela. Não há lugar onde fugir dela. A preocupação total é infinita: nenhum momento de pausa ou descanso é possível em face da preocupação religiosa que é última, incondicional, total e infinita (Tillich, 1984, p. 20)

Espírito criativo que conduz aos questionamentos existenciais, e deste ponto de vista, é altamente religioso, por entender que ele procura nas religiões as respostas para tais questões, pois a ela foi, durante séculos, dada a autoridade para respondê-las. Mas agora podemos encontrar tais questionamentos e possíveis respostas no campo artístico, tal como em outras esferas que permeiam toda a cultura produzida por uma sociedade.

Também como arte, o cinema permite a intervenção na realidade ao criar mundos, não se prendendo, assim, à mera representação do que está “fora”. Mundo, aqui, adotado como o significado da “relação que o ser humano estabelece com as coisas como um todo” (Pieper, 2015, p. 47), mundo que fornece sentido para ele e, por consequência, situam-no em uma relação dialógica com a criação artística. Mundo usado como objeto de questionamento da realidade pela ficção, o que permite ao artista tratar e retratar os dramas humanos e suas buscas de sentido enquanto tais, sendo possível também pensá-lo como espaço de ressignificação da vida. Podemos concluir que as fantásticas histórias com as quais nos deliciamos de frente a uma grande tela branca já estão presentes em nosso imaginário/inconsciente coletivo.

O cinema se envolve diretamente com o espectador quando sua relevância ontológica possibilita uma visada do ser e toda sua dimensão, quando o filme provoca

o espectador, revelando-o agora em um espelho posto à sua frente. Partindo-se de seu aspecto realista, o cinema enfatiza a capacidade do filme em proporcionar uma nova visão da realidade, assim como fazem os discursos religiosos, ao criarem mundos que causem um forte impacto no público, ao levarem para as telas questões pertinentes para quem assiste. Assim, a intenção é deslocar o espectador não para os aspectos formais do filme, mas para a sua (semi)transparência, o que aprova sua transformação em testemunha direta do que se passa diante de seus olhos, mas com a segurança da distância física dos acontecimentos. Ao se assentar em uma sala de cinema, o espaço físico de encontro entre o filme e o espectador, o que se espera com o apagar das luzes é de ser transportado para um outro mundo, possível, imaginário, mas contrariamente real. Isso impossibilita uma abordagem do cinema de forma simplista e apenas técnica.

O cinema, portanto, se encontra com o corpo. Cada tipo de cinema idealiza seu espectador e as relações deste com as imagens projetadas, de forma que cada filme aborda e envolve o corpo do espectador. Inclui-se aqui o espaço físico, a sala de projeção, com os estímulos perceptivos sensoriais. Belas fotografias, inúmeras composições musicais para as trilhas sonoras, que preenchem os mundos imaginados, entre diálogos e fotografias; música e imagem para aumentar as expectativas, as tensões; “o som dá testemunho do que não se vê e reveza com o visual em vez de duplicá-lo” (Deleuze, 2020, p. 35).

Diante do público presente se abre, então, novas possibilidades de interpretar o mundo. Personagens com complexas e diferentes identidades nos são apresentados, inseridos em seus espaços geográficos nos quais as histórias serão narradas. Além das formas sensoriais estimuladas pelo evento filmico, “questões filosóficas de percepção e temporalidade, de agência e consciência também são fundamentais para o cinema, assim como para o espectador” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 13).

Para o público presente em uma sala de projeção, a sensação dessa nova visão, dessa criação é sentida de imediato, pois as “relações espaço-temporais entre os corpos e os objetos representados num filme e entre o filme e o espectador (...) conectam os níveis diegéticos, não diegéticos (...) do mundo do filme, e como esses cruzam com o mundo do espectador” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 14). Diegese conceituado não como imitação do real, mas como o universo criado cinematograficamente, isto é, a composição de seu próprio meio ambiente físico e temporal. Portanto, os filmes não são cópias do mundo em que vivemos, mas a criação de um novo mundo. Para melhor compreensão destes conceitos, pode-se usar cenas dos filmes aqui em análise. Como elemento diegético, nas cenas de *Hair* e *Jesus Cristo Superstar*, as canções compõem o universo das narrativas dos filmes.

Temos as imagens dos atores cantando e dançando. Em *Easy Rider*, nas primeiras cenas, quando os dois personagens principais, Billy e Wyatt, saem pela estrada com suas motocicletas, a música tocada ao fundo é um elemento não diegético por não termos nas cenas a presença dos músicos. Embora a canção executada, *Born to Be Wild*, refira-se a elementos de importantes significados no interior do filme, ela se localiza fora de seu universo narrativo.

Assim, ao ir a uma sala de cinema, o mundo do espectador fica em suspenso em relação ao mundo em que ele adentra: a diegese cinematográfica. É possível, seguindo este raciocínio, comparar o cinema com a religião, ao entender que, também o mundo do *homo religiosus* entra em suspensão quando este é interpelado pela ritualística religiosa. O tempo da vida profana desaparece quando se adentra no tempo sagrado, separação estabelecida pela vida moderna, pelo mundo secularizado; uma criação do próprio ser humano para distinguir a vida cotidiana da religiosa.

A partir destas conexões estabelecidas entre artistas, cineastas e público, é possível compreender que muitos pontos de contato entre o espectador e o filme passam pelos sentidos humanos. As teorias do cinema, aqui, serão abordadas por meio de metáforas ontológicas, possíveis de serem mapeadas no corpo humano. E como isso ocorre? Temos o conceito de cinema que privilegia o formalismo, uma “moldura” que destaca seu conteúdo da superfície que retém a luz do projetor. Sua natureza é construída e isso nos desloca para sua artificialidade que se manifesta como suporte para a imagem. A moldura, portanto, serve de enquadramento para a projeção cinematográfica. A tela do cinema se transforma, a partir do olhar do espectador, em um espaço imaginário que parece se abrir para algo que o transcende. Paradoxalmente, a percepção aqui é reduzida a algo descorporificado, pois ao enfatizar o distanciamento do espectador dos acontecimentos retratados, percebe-se que toda a experiência filmica fica reduzida à percepção visual do cineasta.

Outra metáfora ontológica possível para as teorias do cinema, que privilegia o realismo nas telas, é concebê-la como uma “janela”. Desta forma, o espectador é direcionado a olhar para algo que está além do suporte de imagem: um mundo criado, acessado por certo distanciamento, que garante ao espectador a segurança para olhar os acontecimentos representados nos filmes. Olhamos por uma janela, mas para confirmar que as ações são fictícias, vale lembrar que também olhamos para uma moldura que a envolve. O olhar é a primeira das percepções sensoriais que conectam o espectador ao filme. Por meio dele se recria o ponto de vista do espectador e posiciona o filme “como uma janela para outro mundo e uma moldura para uma realidade pré-constituída” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 44).

O cinema determina a distância entre ele e o público, “ao mesmo tempo em que o atrai emocionalmente, ao empregar a janela e a moldura como metáforas conceituais que se regulam mutuamente por olhar para uma realidade apartada que, todavia, existe apenas em nosso benefício” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 48). Associando estes conceitos à religião, poderia se dizer que a moldura enquadra os aspectos doutrinários, dogmáticos e ritualísticos dela, enquanto a janela proporciona uma visão para o conteúdo transcidente, metafísico da religião. Por meio do olhar, cinema e religião subvertem o mundo e suas verdades filosóficas.

A “porta”, outra metáfora, se baseia em teorias neoformalistas e pós-estruturalistas, destaca a ideia de abertura, mas também de limite, o limiar. Cruzar um limiar implica mudança de lugar e o cinema pode organizá-lo por meio de uma série de transgressões e intersecções de imagens que resultam em oposições binárias, como natureza e cultura, cidade e campo, regras e subversões, entre outras, que podem ser encontradas nos filmes aqui abordados.

A porta aponta indiretamente para as artificialidades do filme, para a natureza composta. São as portas que, muitas vezes utilizadas nos filmes, servem para nos levar de um ponto da história a outro, por meio do plano posterior. A passagem de um mundo para o outro é um momento encontrado em todo o início da projeção de um filme, afirmindo a coexistência de dois mundos, ambos separados e conectados pelo limiar. Para o espectador, “é o limiar entre seu mundo e o mundo do filme; para o filme, é o limiar entre mito e realidade; e para o ator, é o limiar entre papel e imagem” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 48). O espectador se encontra no limite entre dois polos: “projeção e identificação; apontando para fora, a projeção permite que o espectador mergulhe no filme, que apague temporariamente, parte de seus limites corporais, e abra mão de seu *status* de sujeito individual em favor de uma experiência coletiva” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 50). Este também seria o papel da religião. Quando esta manifesta algo “de ordem diferente – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo natural, profano” (Eliade, 1999, p. 26). Ocorre que o limiar marcado pela porta mostra “a solução de continuidade de espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque são símbolos e ao mesmo tempo veículos da passagem” (Eliade, 1999, p. 40), passagem de um tempo sagrado ao profano; da realidade à diegese cinematográfica.

O cinema também pode ser visto como “espelho”, uma imagem que reflete nosso “eu”, e que destaca seu potencial reflexivo. O cinema nas décadas de 1960 e 1970, serviu como espelho para uma geração, “transformando em alegoria a própria consciência desconfortável ou estranha que o espectador tem dos personagens como seus representantes ou duplos, egos ideais ou alteregos temidos” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 73). O espelho alude ao “eu” espontaneamente no que se vê,

e se alinha com o *close-up* do rosto ao enfatizar o clímax dramático entre dois personagens que se fará presente como um diálogo de expressões faciais. O *close-up* é um artifício dos cineastas para mostrar o olhar fixo para o mundo fora da tela, ou seja, o ato de assistir já não é exclusividade nossa.

Ele também sublinha a importância da proximidade, ou do distanciamento da câmera em relação à ação na tela, e do espectador em relação a ela. Assim, o espelho pode sofrer diversas conotações, como “uma janela para o inconsciente; (...) apontar para um duplo reflexivo do que está sendo visto ou mostrado; (...) também pode se referir ao espelho do outro, como um componente de identidade humana, agência e comunicação intersubjetiva” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 80).

Quando o cinema é tratado sob a metáfora ontológica de “um olho” – propondo a visão e o olhar em destaque – ele enfatiza as relações sociais baseadas na visão e controle. Seu papel é o de revelar o mundo, como quem o descobre pela primeira vez. Seu controle ocorre por meio dos planos de filmagem, enquadramento de câmeras e na montagem. A lente cinematográfica funciona como olho protético, como extensão mecânica da percepção humana. Extensão esta que questiona o mundo através do olhar, o qual também exerce uma relação visual de poder, quando este domina todas as visões individuais relacionadas às dimensões históricas e estruturais das afinidades visuais, em consequência de seu caráter impessoal e transpessoal. Conclui-se que o paradigma do olho/olhar estão em “dois aspectos inter-relacionados: de um lado, o olho ativo e passivo de ver e ser visto, (...) de outro, o olhar impessoal que, de uma posição inespecífica sem sujeito, exerce ainda mais controle” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 129). O olho ainda funciona como o espelho da alma, visto que o olhar do espectador difere o mundo real daquele imaginado pelo cinema. De modo passivo e receptivo, quem olha transforma o objeto observado em objeto de sua investigação, entendimento, compreensão e sentido. O olho tem um papel central nas reflexões de quem observa o mundo que lhe é revelado.

O corpo é o limiar que busca encontrar um lugar que lhe dê orientação e pertencimento. O olhar não é o único meio de percepção que, em conjunto aos outros sentidos, torna-se corporificado, capaz de dar “o retorno ao corpo como local complexo, (...) indivisível, de comunicação e percepção” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 133). Temos, assim, o cinema como contato, como encontro que aborda a ideia de “pele” como órgão de percepção contínua, que também comprehende o cinema como uma experiência háptica. Assim como a pele cobre nosso corpo sem revelar o funcionamento dele, pode-se pensar que a superfície da tela encobre a estrutura de toda a realidade construída artificialmente pelas imagens, nos proporcionando experienciá-la. Assistimos aos filmes e somos capazes de comprehendê-los por meio

de todos os sentidos corporais, os quais representam a condição ideal para uma experiência sensorial e estética.

Em *Hair*, temos como exemplo as reações de um jovem que sai do campo para a cidade. Tais reações são postas em primeiro plano destacando o estranhamento no contato entre o personagem principal, Claude, e os *hippies*. Deste encontro de corpos se desenvolve a narrativa do filme, onde temos personagens que estabelecem entre si um contato real ao se colocarem uns nas peles dos outros, possibilitando observar para além das aparências. A pele, portanto, deixa de ser apenas uma cobertura corporal e passa a ser entendida como “uma superfície de interação e comunicação carregada cultural e semanticamente” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 144). Ela também é responsável por relacionar o interior do espectador ao seu mundo exterior, capaz de designar um limite transicional e incerto no que se refere ao lugar onde o “eu” se torna parte do mundo e vice-versa.

A acústica é outro elemento importante para a interação entre o público e o filme exibido. Temos a metáfora do “ouvido” que é outro meio de intercâmbio para a experiência filmica. Seu vínculo ontológico está na relação entre a voz, a canção e entre diversos sons os quais compõem as cenas e o corpo, que absorve as sensações provocadas por eles. Assim, ouvido e som participam do fenômeno sensorial da experiência do espectador com o cinema. Ouvir é situar nosso corpo no espaço, é facilitar nossa orientação nele, como também em objetos que não estão ao alcance de nossos olhos, como em uma cena que aconteceria por detrás de um objeto, apenas perceptível pelo ato de ouvir. Quem ouve não contempla o som como um simples meio de experiência auditiva, mas explora todo o seu significado quando em conjunto com as imagens.

Ao abordarmos o corpo na experiência cinematográfica, queremos enfatizar que ele é um elemento importante de percepção que conduzirá o espectador às novas experiências de conhecimento e, neste caso, o ouvido examina com maior profundidade o ouvinte, que já não é mais um receptor passivo das imagens na tela, “mas um ser corporal enredado acústica, espacial e efetivamente na textura filmica” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 156), que agrega sentidos às imagens ao criar sensações diversas como o medo, tensão, ou outros elementos afetivos. É tanto no espaço físico da sala de cinema, quanto no próprio espaço criado pelos filmes que se torna possível o significado de sincronizar som com imagem. O som dos filmes não direciona nossa atenção para si, mas ajuda a pensar melhor a imagem em movimento; imagem agora corporificada pelos sons captados, sons que fazem os corpos vibrarem por meio de suas ondas, de seu movimento no espaço.

O som é também carregado de significados importantes para o evento filmico; é uma forma de linguagem polissêmica que produz efeitos emocionais

nas diferentes formas de recepção do ouvinte. Ele nos cerca o tempo todo, tanto na diegese cinematográfica, quanto na vida cotidiana, e se transforma em um canal de aprendizagem e questionamento no espaço da experiência filmica.

Por fim, temos o “cérebro”, ou mente, como mais uma metáfora ontológica referente ao cinema. Este seria uma analogia à nossa própria mente já que dissemos anteriormente que a realidade exterior não estaria desassociada da realidade psíquica na consciência, portanto, da imagem cinematográfica. Muitas das cenas que presenciamos na diegese cinematográfica seriam parecidas com o modo de funcionamento da mente humana, como exemplo o da fragmentação das imagens por meio dos sonhos. Quando sonhamos, nosso cérebro produz um “curta-metragem” baseado nas experiências vividas enquanto acordados; ele cria cenários, personagens, roteiros, posições de câmeras, trilhas sonoras, imagens em movimento. A mente permite também acessar nosso aspecto cognitivo, tornando possível fenômenos “como atenção, memória e imaginação” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 180), e é capaz, por meio dos filmes, de levar os espectadores a reconhecerem seus próprios processos de recepção e de autorreflexão. Afinal é o público que vivenciará a experiência projetada nas salas de cinema.

O cinema permite, também, uma reflexão de como o contexto histórico/social da produção dos filmes flui para os demais círculos da existência. Mesmo quando este retrata algo histórico, essa linha espaço/temporal capta sua contemporaneidade e, talvez, seja essa sua intenção. No filme *Jesus Cristo Superstar*, esta contemporaneidade éposta propositalmente nas cenas ao intercalarem elementos modernos em um ambiente do século primeiro de nossa era, no Oriente Médio, com a intenção de enfatizar a proposta de releitura da tradição sob a ótica da contracultura, e deixar claro que a obra se trata de uma ficção. Nessa releitura da tradição cristã podemos observar o que Tillich denomina por ‘método de correlação’: “(...) é necessário procurar um método teológico no qual a mensagem e a situação estejam de tal forma relacionadas, que nenhuma delas seja eliminada. (...) uma forma de unir mensagem e situação” (Tillich, 1984, p. 17).

Deixa-se uma sala de cinema, ao final de uma projeção, com inúmeros questionamentos entre o aparente ficcional e o possível. Torna-se, portanto, importante separar aquilo que produz o efeito do cinema em cada um, mas também identificar o que o une ao espectador, “concebido com uma entidade relacional, e não apenas como um ser físico” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 14). Temos, portanto, em uma obra cinematográfica, duas camadas de pensamentos. A primeira vem da experiência do espectador por meio de seus sentidos no contato com a película, e a segunda camada, a pensada pelo diretor, o sentido que ele propõe com sua obra. Nesta última, há um longo processo de elaboração de mundo interior, direcionado

a transcender, sendo assim, o lugar da preocupação última nessa arte, pois, não se trata apenas de expressar a realidade, mas de certo ponto de vista, transformá-la a partir da intervenção do espírito criativo humano manifesta na produção artística. Enquanto construção humana, o cinema contém elementos objetivos – aqueles que vêm da realidade exterior – e uma dimensão subjetiva que se pressupõe fornecida, tanto pelo cineasta, quanto pelo espectador, propondo revelar a unidade entre ambos e harmonizar tais dimensões no interior de cada um.

A compreensão da película passa pelo conhecimento prévio do espectador sobre o tema abordado. Nesse encontro entre espectador e o mundo criado pelo cinema, ocorre uma transformação de ambos quando o diálogo entre eles fica bem estabelecido. A tarefa se torna mais difícil diante de um musical – herança da ópera pelo cinema – como em *Hair* e *Jesus Cristo Superstar*, onde música e diálogo entre os personagens se misturam com as imagens psicodélicas na narrativa. Aqui, as diferenças de percepção entre o acústico e o visual são postas em primeiro plano. Ao reconstruir, a partir do mundo exterior, sua interpretação interiorizada deste, o cineasta provoca a abertura de uma nova porta de percepção para o espectador, que a atravessa intuitivamente. O que se assiste é um espetáculo de cores, coreografias, imagens que remetem a um recorte histórico. Isto torna difícil “a distinção entre fatos e ficção (...) muitas vezes questionável, por exemplo, na oposição que se estabelece entre verdade histórica e verdade artística” (Eagleton, 2001, p. 1-2).

Para a juventude daquela geração, o cinema foi um mergulho interno, no qual se reconheceu enquanto ser participante ativo da existência. Se, por um lado, “o cinema pode ser entendido como expressão de uma época, por outro lado, ele também pode ser aproximado da ideia de reflexão crítica sobre essa mesma época” (Pieper, 2015, p. 19), pois ele possui a capacidade de modificar, esclarecer ou se aprofundar em tais reflexões. Por essas vias, os novos cineastas da década de 1970 puseram a juventude *hippie* nas telas dos cinemas, ressignificando tradições, questionando a realidade e espelhando o comportamento de toda uma geração.

Portanto, tivemos uma geração que buscou por hierofanias desconectadas das instituições religiosas, e as encontraram na arte, nos grandes festivais de música, na produção cultural. Auxiliados pelo uso de alucinógenos e orientados por uma mística desenvolvida por Watts, e as ideias de Leary, como também pela influência das tradições orientais que chegavam ao país, os jovens chamaram a atenção da sociedade americana ao ponto de se verem representados nas telas do cinema. Ideias que propunham a subversão do mundo real serviram de munição e tornaram possíveis releituras de interpretações já enrijecidas pela tradição, como a dos textos sagrados, retratados sob a visão de mundo propagada pelos ideais *hippies*.

2.1 A relação entre o cinema contracultural e a religião

Os filmes acolhidos nessa pesquisa não possuem um conteúdo religioso, mas quanto ao estilo podemos concordar que são religiosos na medida em que os consideramos criativos, de profundos questionamentos que podem gerar uma mudança de mentalidade ao se adaptarem aos modos e pensamentos juvenis; ao evocarem sentimentos como ansiedade, culpa, finitude, o modo como vivemos se levanta para ser questionado. Conforme Tillich:

estilo é a forma pela qual se é expresso o significado de um período (...). O estilo permanece sobre toda a forma que, nas formas particulares de todo o artista particular e de toda escola particular é ainda visível como acima-de-toda forma. (...) é a expressão daquilo que inconscientemente está presente no período em questão (os anos de 1960), como sua autointerpretação, como resposta à questão do significado último de sua existência. (...) há alguma coisa que sempre e completamente perturba desde as profundidades até a superfície (Tillich, 2020, p. 33-34).

Podemos então concluir que no estilo de um filme encontramos sua essência e suas formas representam nossa existência. São as formas que contêm a essência da realidade. É na essência impressa nos filmes que podemos mergulhar para além das formas representadas nas telas, para a mais profunda realidade da situação de sensibilidade humana de nosso tempo; quando percebemos esses conflitos presentes, percebemos o que torna uma obra essencialmente existencialista e religiosa.

Há de se diferenciar, portanto, quando um filme apenas aborda o histórico, relatando acontecimentos passados, situado na representação de personagens relativos à construção de tradições religiosas de um filme, cuja profundidade religiosa está na representação de conflitos existenciais humanos. Isto ocorre quando a manifestação do sagrado se dá por meio do ser humano, de maneira que ele possa ser mais evocado que representado. Assim, a alusão ao sagrado pode estar muito mais ligada à essência da obra de arte, às reflexões que podem ser tiradas dela, do que propriamente à sua representação – suas formas. Para fins deste estudo, entende-se que não é o tema explicitamente religioso que faz um filme apontar para a religião, mas, sim, quando os conflitos existenciais que assolam nosso inconsciente despontam por meio da interpretação de seus personagens. Embora, como exposto anteriormente, haja profunda relação do cinema com a religião, é imprescindível também reconhecer a autonomia da linguagem de ambos.

Como as imagens dos filmes podem contribuir para entendermos o fenômeno religioso? Afirmamos que há uma relação dialógica entre cinema e religião, que perpassa os sentidos humanos de forma que os temas abordados estão presentes em nossas preocupações existenciais: o bem e o mal, alegria e tristeza, angústias,

desespero, vida e morte etc. Assim, a arte se torna uma referência quando se trata de abalar ou fundar mundos, ao se abrir para quem a contempla. Os nossos sentidos e emoções são diretamente atingidos por sua linguagem conforme sua constituição própria. Igualmente acontece com o discurso religioso, ao alcançar nossos sentidos e nosso intelecto, abala nossa relação com o tempo e o espaço, ocorrendo a suspensão temporária deles; abala nossa relação com a realidade, que é posta em suspensão em relação à realidade fornecida por ela; abala as relações entre a razão diante do mundo possível de se ver e a fé, “firme fundamento das coisas que se esperam, e a prova das coisas que não se veem” (Hebreus, 11:1).

Já sabemos que a religião tem seu papel enfatizado na construção de sentido onde o ser humano pode identificar seus questionamentos em relação à existência e pô-los em constantes debates, interna e externamente, como se a ela fosse dada nosso destino, ao construir um mundo diferente deste ordinário. Mas é no espaço de sentidos que determinará a nossa experiência nele, justamente por habitá-lo. Portanto, ela estrutura esse “espaço de sentidos” oferecendo uma base segura ao mundo que experienciamos. Nos filmes observados percebemos que há uma subversão da religião instaurada, como também o reconhecimento de que a própria religião seja capaz de subverter o mundo estabelecido, como em *Jesus Cristo Superstar*. Os filmes nos permitem também questionar a religião como “falta de sentido” justamente pelo fato dela colocar o tempo e o espaço em suspensão ao mundo real, subvertê-los. Com essas ideias sobre religião e cinema, trazidas até aqui, podemos pensar na relação entre ambos, não nos fixando apenas na ideia de que são construtores de mundos, mas que podem contribuir para ressignificá-lo como o fez a partir do ponto de vista *hippie*.

Entendemos que é no choque diário com a vida que os seres humanos, em busca de sentido para viver, sentem-se ameaçados pela falta dele. Assim, criamos a cultura para estabelecer uma ordem frente ao caos dessa ausência, e temos a religião como eixo central dessa criação. Paradoxalmente, aquilo que criamos passa a nos controlar, não somente a religião, mas também nossas leis, nossas regras morais, nossa arte, tudo passa a ter vida própria exercendo o controle sobre seu criador. Neste momento, toda essa construção de sentidos ganha, portanto, uma nova dimensão. Por essas vias, as regras que criamos são internalizadas socialmente com o crivo da instituição religiosa e podem gerar sentimentos desconfortáveis aos seres humanos, como medo e culpa, quando preceitos morais são descumpridos, ou quando a autoridade eclesial entra em questionamento. Prato cheio para o cinema *hippie*, que contava propositalmente com esses preceitos para subvertê-los. Os jovens da década de 1960, quebraram as regras de moralidade já estabelecidas socialmente e os cineastas da *Nova Hollywood* as levaram para as telas. Com as identidades abaladas, buscavam por segurança em um mundo caótico na visão deles.

Na tentativa de encontrar novos significados para o seu universo, ressignificaram a religião tradicional; no caso do cristianismo, deram uma nova roupagem para a imagem de Jesus e seus ensinamentos, como também estabeleceram o diálogo com as tradições que chegavam do Oriente, e com o próprio xamanismo americano: tudo com o objetivo de expandir a consciência, de modo que pudessem se sentir acolhidos na esfera espiritual. Desta forma, tivemos uma assimilação da religião como função prática denotando respostas para o desamparo humano. Importante proferir que a religião traz consigo elementos que servem de crítica à vida social e à ordem estabelecida por ela, vale aqui mencionar o papel dos profetas do Antigo Testamento, que elevavam suas vozes dos desertos contra a tirania provocada pela união entre estado e sistema religioso. Podemos dizer que muitas vezes a religião anda na “contramão”, quando se rebela contra as injustiças sociais. De sua praticidade surge o amparo, o significado que ela passa a fazer na vida do ser humano, quando entendida como expressão de uma força superior que controlaria todo o cosmos e proporcionaria ao artista expressá-la por meio de sua arte.

É com a linguagem própria do cinema que podemos pensar a religião de forma mais ampla, se desprendendo das interpretações históricas dos textos sagrados, o que pode enriquecer o debate sobre o assunto, com mais liberdade e oportunidade de atualizá-lo. A partir da década de 1970, a aproximação das artes audiovisuais e a religião tornou-se mais evidenciada. Em meados de 1960, havia poucas faculdades de cinema, e foram destas que saíram as primeiras gerações de cineastas com a intenção de “arrancar o bastão da velha guarda” (Biskind, 2009, p. 19), e propor novas investigações a respeito do tema com o auxílio do pensamento acadêmico. Vale ressaltar que as teorias sobre o cinema se desenvolveram próximas às revistas que tratavam do tema, como *“Cahiers du Cinéma”* e *“Screen”*, em instituições culturais nacionalmente conhecidas, como a Cinémathèque Française, o British Film Institute e o Museum of Modern Art” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 10), ou seja, a discussão acerca dessa arte estava, portanto, sob a hegemonia anglo-americana e francesa.

Assim, a religião, base reconhecida na construção de sentido, não ficou de fora dessa arte. Ora mais fiel à versão oficial da tradição a que se refere, ora reelaborada, se distanciando de seu registro histórico, de sua hermenêutica já enrijecida, propondo novas reflexões existenciais, atualizando a mensagem salvífica – ao falarmos das tradições monoteístas – mas sem perder de vista seu caráter ficcional. O que nos leva a pensar que “o estreito vínculo entre modernidade e secularização é bastante ambíguo. Pode-se estar inserido na modernidade, cultivando alguns de seus valores (como a tecnologia) e ao mesmo tempo ser profundamente religioso” (Pieper, 2015, p. 20).

Nas partes que constituem a arte cinematográfica, principalmente no processo de construção do filme, a perspectiva conhecida como transcendental entende o cinema como a “composição de cenas, no movimento da câmera, nos enquadramentos, nos ritmos das cenas, no foco demorado em um detalhe, o cotidiano é revestido de um outro sentido” (Pieper, 2015, p. 31). Isto possibilita um novo olhar para o cinema, cuja finalidade estaria em apontar para algo além de si mesmo, para a dimensão de mistério que envolve a vida humana. Não se quer dizer que esta forma de transcender remete diretamente a Deus, mas para uma “dimensão sagrada que ultrapassa o ser humano” (Pieper, 2015, p. 32), e aborda questões que são fundamentais para nosso contexto existencial. Essa possibilidade de criar mundos por meio das câmeras proporciona a descoberta de algo novo, entendendo que não é mais uma mimese cotidiana, “não são cópias de um mundo verdadeiro” (Giles, 1979, p. 171). Logo, percebe-se que a dimensão estética da obra de arte é de profunda importância, por ser não somente conteúdo, mas também forma sob o domínio da criatividade espiritual. Ela é o elemento apropriado, presente na criação do artista, e que faz de uma obra seu reconhecimento como arte. Também, através do que pode ser visível a nós, como as formas contidas no mundo, o artista é capaz de redirecionar nossa percepção sobre o que nos rodeia. Trazer à tona o que se esconde por detrás dessa realidade, criada por sua imaginação, desvelando outras possibilidades de olhar para o mundo que nos cerca. A realidade criada só se torna possível por meio dos “olhos da imaginação, como se vê o universal lógico com os olhos do intelecto” (Giles, 1979, p. 172).

No Ocidente, inúmeros filmes trataram do tema religioso e da simbologia representativa da tradição em destaque. O mito fundante do cristianismo, por exemplo, assim como os textos sagrados das tradições monoteístas, foram “fontes de inspiração para roteiristas e diretores” (Pieper, 2015, p. 20). No passado, tivemos as representações das narrativas bíblicas em vitrais das igrejas, ou em ornamentos talhados em pedras, ou madeiras, postos na parte posterior de um altar. “Numa época em que a leitura era privilégio de elites, a Igreja encontrou uma forma de contar as estórias da salvação e gravá-las no imaginário popular por meio da pintura ou de outras técnicas de arte visual” (Calvani, 2008, p. 102). No presente, o cinema reelaborou essas tradições por meio das imagens em movimento; histórias que agora podem ser apreciadas por um novo ponto de vista que não o eclesial.

O sagrado manifesto nos filmes pode também ser compreendido como a forma de captar o eterno no tempo, de modo que “o eterno por meio de fragmentos do tempo ordinário é critério que permite uma análise que busque a religião no cinema” (Pieper, 2015, p. 32). Se olharmos para os filmes como uma “exegese alegórica” (Eliade, 1999, p. 10), método desenvolvido pelos estoicos nos fins da Antiguidade, pode-se deduzir que o cinema permite não somente preservar, como também ressignificar nossas heranças mitológicas.

No que se refere às tradições monoteístas, nossas heranças mitológicas específicas, como o cristianismo ocidental romano, tornam-se importantes ao destacar os debates em torno da persona histórica de Jesus. Debates que principiam no fim do século das luzes com um único objetivo – separar o homem histórico daquele projetado pela fé, pela religião. Todavia, essa discussão pautada nas narrativas canônicas e apócrifas “já são, em si mesmas, interpretações da pessoa de Jesus e de seu impacto, escritas pelas comunidades que o receberam como o Cristo” (Calvani, 2008, p. 104). Portanto, a referência à figura de Jesus, herói mitológico, como era retratado até a década de 1950 pelo cinema, fora substituída, na década de 1970, pela possibilidade de compreender sua humanidade. Diferentemente dos evangelhos, fonte de inspiração para a arte e para a fé, que relatam muito mais como as primeiras comunidades receberam a mensagem salvífica, e criaram a imagem de um camponês do Oriente Médio no primeiro século. Não havia, a princípio, a preocupação ou o questionamento de seu lado finito, humano. Bastava a aceitação, ou fé naqueles poderes mágicos antigos da religião. Quanto aos filmes produzidos sobre esta temática, eles nunca foram fieis às leituras dos evangelhos. Eles trazem diferentes visões sobre Jesus e seus feitos. Ou se opta por uma narrativa específica, mais fiel à tradição de um dos evangelistas, ou se busca resolver o que há de conflituoso entre eles. São inúmeras as possibilidades de leituras e interpretações dos textos sagrados.

Os três filmes aqui trabalhados fazem menção direta ou indiretamente à figura de Jesus. Por serem produções ocidentais, a presença do Cristo nas telas segue uma lógica representativa da tradição predominante e serve como recorte para ajudar a pensar a religião. Os ensinamentos e questionamentos de/e a respeito de Jesus aparecem no decorrer dos filmes. Seja diretamente, por meio da interpretação de seu personagem, o qual também está envolvido em conflitos existenciais, pois em sua perspectiva, ser homem e Deus gera uma ambiguidade em suas relações com outros personagens, como vemos em *Jesus Cristo Superstar*. Indiretamente, despontam na complexidade das relações humanas, como em *Easy Rider* e *Hair*, ou ainda em citações que os próprios personagens fazem dele, conforme aparece em algumas canções de *Hair*. Relembrando que as produções remetem a década de 1970, após uma revolução comportamental e cultural, em um país predominantemente protestante.

Ainda, no início da década de 1960, pesavam-se “muitas desconfianças sobre filmes que tratam da religião fora dos cânones estabelecidos ou de maneira muito criativa” (Pieper, 2015, p. 28), diferente da década seguinte. Estes, por sua vez, eram classificados como antirreligiosos, ao serem analisados por um viés mais conservador, ortodoxo, o que não contribuía para o reforço da religião oficial. “As igrejas cristãs sempre acharam que têm o *copyright* da imagem de Jesus. Essa

presunção ressurge sempre que um filme polêmico aparece" (Calvani, 2008, p. 331). A arte não podia escapar, portanto, ao julgamento moral. O que estava em jogo não era sua dimensão estética, mas moral, remetendo para uma base teológica. Desta forma, fica claro que o julgamento dos filmes se originava de um pensamento cristão conservador, restringindo-os a abordagens mais canônicas como válidas. Uma tentativa de desqualificar o que estivesse fora desses padrões. Confirma-se que essa maneira de análise ainda é presente, não estando apenas entre os meios conservadores, mas também em "interpretações progressistas dos filmes" (Pieper, 2015, p. 29). Quando estes tratam de temas sociais, pode-se interrogar em que medida afirmam ou propõem o questionamento de certos valores, assumindo, ou não, uma postura crítica diante destes.

Há um outro lado, "que confere maior autonomia ao cinema, nota-se uma tentativa maior de diálogo" (Pieper, 2015, p. 29) entre ele e a religião. Tillich propôs como a teologia poderia fazer uso da arte -- ele não escreveu propriamente sobre o cinema – ao evidenciar os aspectos existenciais ali presentes, estabelecendo um ponto de síntese entre eles. Seu interesse estava em demonstrar como a cultura elaborava questões para as quais a religião teria condições de responder. Entretanto, ainda aqui, "religião e cinema são considerados áreas autônomas, mas o elemento existencial assume proeminência" (Pieper, 2015, p. 29). Isso ocorre quando a condição efêmera do ser humano entra em destaque. A juventude dos anos de 1960, como também os novos cineastas, entenderam como os conflitos "produzidos na vida pessoal e social pela presente 'estrutura destrutiva' dos afazeres humanos" (Tillich, 2020, p. 11) poderia entrar em questionamento. Desta forma, a "incapacidade de se usar criativamente a liberdade finita" (Tillich, 2020, p. 12), crítica de Tillich em relação à sociedade americana, é, de certa forma, acolhida pela juventude nas décadas de 1960 e 1970, em todos os âmbitos da produção cultural neste período. O que não faltou foi criatividade e ousadia, presentes nas novas manifestações artísticas, uma ousadia aos moldes religiosos, que pretendia subverter a ideia de mundo construído pela violência das guerras, pelo modelo conservador religioso e econômico pautado no lucro e na exploração do outro. As décadas de 1960 e 1970, nos deixaram um legado fundamental ao demonstrar que, por meio da arte, se faz revolução... e religião.

Assim sendo, na articulação entre religião e cinema, a diegese cinematográfica possibilitou, assumindo uma tendência mais realista de produção, o questionamento histórico do mundo. Permitiu ao espectador repensar sua própria existência, seus valores construídos na interação com o meio histórico/social no qual estava inserido. O cinema que abordou filmes com a temática da cultura *hippie* tornou-se representativo desse movimento ao trazer para as telas todas as questões importantes para essa geração. O fundamento e o significado juvenil se revelaram

nas produções cinematográficas como uma preocupação religiosa; se não perdermos de vista que tais questionamentos estão presentes dentro das religiões, podemos concluir que elas não sejam o único meio de transformar, modificar, conscientizar, responder ao ser humano sobre o mundo em que ele vive. Entendemos que as artes audiovisuais, ao subverter a ordem do mundo natural, servem como canal para que a diversidade de ideias seja posta em debate.

Jesus Cristo Superstar, por exemplo, trouxe para as telas *hippies* andando pelo deserto e desafiando a estrutura social no Oriente Médio. É ainda um filme impactante, por suas imagens com o colorido psicodélico destoante da paisagem desértica local, por ser um musical, meio pelo qual constrói sua narrativa e pela subversão da história original, enquadrando-a em outra realidade. Uma releitura possível a partir do momento presente de sua produção. O que se pode dizer é que, se limitando à arte cinematográfica, que ela é capaz de captar a realidade presente, e que se pode configurar como um espelho, o qual reflete as angústias da vida moderna, às quais caberia à religião dar respostas.

Na última década do século XX, e durante o século XXI, até o momento presente, uma nova abordagem sobre os estudos que relacionam religião e cinema proporciona o questionamento do papel do cinema como religião. Da mesma forma que a religião é capaz de criar mundos e dar sentido a eles, não seria este o papel do cinema na sociedade contemporânea? É no cinema mais popular que se encontra o lugar do rito da sociedade tecnológica. Lá se aprendem seus mitos, encontram-se seus heróis e se instrui sobre seus hábitos. É quando a sociedade se reconhece nas representações de personagens e seus conflitos, que o paralelo entre a religião e o cinema pode ser traçado. Com a secularização, o cinema seria um instrumento para trazer significados à realidade, como faz a religião por meio de sua linguagem, ressignificando seus mitos, ritos, símbolos e doutrinas.

É evidente que essa fábrica de sonhos cria seus heróis, universos, atribuindo-lhes ordem frente ao caos, nos convidando a adentrar num mundo idealizado em relação ao ‘mundo real’. Como já dito, é importante o encontro do filme com o espectador, como se estabelece esta conexão entre o público e a recepção dos filmes. “O modo como o filme é interpretado e recebido não pode ser ignorado na construção de mundos, para atribuição de sentido ou para a atualização do mito” (Pieper, 2015, p. 39). A presença da figura mítica do herói nos fornece os parâmetros para demonstrar nossos desejos, nossas projeções de um mundo melhor. Obviamente, quando se parte do desejo de romper com o tradicional, como no caso da contracultura, teremos muito mais a figura do anti-herói em destaque, por ser subversivo e questionador, diferente daqueles personagens criados pelo cinema até então. Isto nos possibilita a percepção do cinema e o encontro com o sagrado, quando esse manifesta por meio do mito sua força fundadora.

O interesse em abordar os filmes é pensar, por meio da linguagem cinematográfica, o fenômeno religioso. Não apenas os textos nos proporcionam uma leitura, mas é na articulação entre palavras, imagens e sons que os filmes são construídos. Assim, origina-se uma nova linguagem. E, desta nova linguagem desenvolve-se um “diálogo com esses filmes sobre a temática da religião, partindo de uma compreensão de início abrangente de religião” (Pieper, 2015, p. 44). Também por ter uma linguagem própria, o cinema eleva seu valor artístico, não dependendo de qualquer função que possa lhe ser imposta. Importante lembrar que os filmes abordam temas de preocupação do ser humano, precisamente por não serem autorreferenciados, não se fecharem em si mesmos:

(...) a linguagem cinematográfica impacta e se relaciona com coisas para além dela. Isso quer dizer que ela é autônoma (no sentido de dar a si mesma suas próprias regras), mas não é independente, afinal ela se constitui num diálogo e na dependência de diferentes dimensões socioculturais (Pieper, 2015, p. 45).

Tal visão sobre uma obra de arte a torna mais relevante devido ao seu forte impacto social, pois questiona as estruturas estabelecidas. A busca de sentido, assim, não se prende somente a livros religiosos, ou científicos, ou mesmo em teologias conservadoras. Nas artes, destacando o cinema por ter sua constituição própria, “não atinge apenas o intelecto, mas se refere também aos sentidos e às emoções” (Pieper, 2015, p. 45). A linguagem cinematográfica, por sua aproximação com o onírico, com aquela imagem que não pode ser desassociada da psiquê, está mais próxima do discurso religioso do que o discurso analítico. É relevante entender que o cinema não trata apenas de temas universais, mas que é nos traços específicos de uma personagem que se pode encontrar tais temas. Neste ponto, “não se está a muitas léguas do discurso mítico da religião” (Pieper, 2015, p. 46).

Falamos muito do movimento da década de 1960, como subversão da ordem estabelecida, como expressão artística e como, através dessas produções, o ser humano manifesta suas questões existenciais e busca novas formas de contato com o sagrado. Portanto, é nas manifestações artísticas que nos dirigimos a atenção para a “preocupação última”, por esta ser o fundamento e o significado de nossa existência. O termo “subversão”, aqui, não conota qualquer distinção valorativa quando se refere à religião. Para que a religião possa ser compreendida adequadamente se faz necessário entendê-la em toda a sua imprecisão. Ela instaura sentido, mas também põe em suspenso o mundo ordinário. O termo também aponta para a “a destruição da ordem estabelecida. Ele aponta que a religião pode também questionar um ordenamento assentado” (Pieper, 2015, p. 58). Os modos que ela usa para isso são variados: o discurso religioso pode entrar em decadência, em determinado contexto histórico, quando sua capacidade de oferecer respostas se torna ineficiente. Foi o que aconteceu nas décadas de 1960 e 1970, quando o

mundo construído em bases religiosas já sedimentadas não oferecia mais respostas para as questões propostas pela juventude, ela ruiu. Por outro lado, quando a religião se sente encurralada, como ocorreu neste período histórico, novos discursos foram surgindo, se adaptando ao contexto, mas sem perder de vista seus valores tradicionais.

Nesta dinâmica, a juventude inconformada com a política de seu país e com a mentalidade conservadora imposta pela religião, saiu a criticar suas instituições e modos de vida impostos de forma radical e pacífica. É nesta forma pacífica de protestos que aparece “uma experiência religiosa de confronto, que busca desconstruir um mundo organizado, (...) busca explicitar o caso que reina por detrás da aparente ordem” (Pieper, 2015, p. 59).

Concluindo, adotaremos a postura de termos o cinema como busca para respostas de questões que nos assolam a vida e os filmes, em alguma medida, relatam essa busca. A própria estrutura dos filmes indica isso. Temos, então, não somente a religião como propostas para se viver, mas também sua ressignificação em um período de tempo que se fez necessário para que as identidades não se agitassem mais. O espectador será levado para essa nova visão de mundo que o cinema nos propõe, afinal, ele é o mais interessado nessas discussões.

2.2 A Nova Hollywood

A *Nova Hollywood* foi um movimento de novos cineastas que, em meio a uma convulsão cultural transformou a indústria do cinema. Assim batizada pela imprensa, a nova indústria cinematográfica americana ficou conhecida como a “Década dos Diretores” (Biskind, 2009, p. 13). Foi esse cinema ousado que propiciou a criação de filmes como os quais analisaremos aqui.

Pela primeira vez na história, a produção cultural se moveu de “baixo para cima, tanto através do forte impacto das artes plebeias em desenvolvimento recente, quanto através do cinema” (Hobsbawm, 2017, p. ([258])). Entre 1934 e 1966, a indústria cinematográfica de Hollywood manteve o controle das produções sob o sistema de valores familiares e a ideologia patriota, muito difundida em filmes sobre o velho oeste americano, lugar mítico de autocriação, onde, por exemplo, o ator “John Wayne evocara certas ideias sobre a masculinidade norte-americana, a política dos Estados Unidos e o cinema hollywoodiano” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 48). Promoviam o *American way of life*, e o que não fosse compatível com esse universo moral logo perdia força no mercado. Censuravam o tempo de um beijo entre os atores na tela e filmavam histórias destinadas à leitura mediana burguesa (Hobsbawm, 2017, p. ([258])).

Este cinema não estava preparado para a contracultura. O prenúncio das transformações, pelas quais essa arte passaria, veio em 1955 com o filme *Rebel without a cause*, de Nicholas Ray, estrelado pelo ator James Dean, que obteve como resultado todos os questionamentos sociais aglomerados em um único filme. Ele foi a munição para a geração seguinte. A Guerra Fria trouxe para os americanos o verdadeiro terremoto que transformou o cinema “libertando uma nova geração de cineastas do gelo do conformismo dos anos de 1950. Logo a seguir vieram, todos misturados, (...) o movimento dos direitos civis, os Beatles, a pílula, o Vietnã e as drogas – que, combinados, abalaram seriamente os estúdios” (Biskind, 2009, p. 12).

A revista *TIME*, em 1967, escreveu sobre os novos filmes feitos para a juventude: “A crescente audiência tem estado preparada para mudança e experimenta-a tanto na vida quanto na arte. Tem sido visto e aceito o questionamento de tradições morais, a desmitologização de ideais” (Santos, 2017, pp. 25-26). Filmes como *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas*, de 1967; *O Bebê de Rosemary*, de 1968; e, *Easy Rider*, de 1969, entre outros, sacudiram a indústria do cinema, o que levou a imprensa a batizar o novo movimento que estava surgindo de *Nova Hollywood*, tornando-o um marco do cinema mundial. Nas palavras de Spielberg, “os anos 70 foram a primeira vez em que restrições de idades foram abolidas, e jovens tiveram permissão para tomar tudo de assalto (...). Foi uma avalanche de ideias novas e ousadas” (Biskind, 2009, p. 13). O *flower power* havia chegado com tudo e modificado os comportamentos. O diálogo entre cinema e contracultura fora estabelecido. Se tivemos de um lado,

as liberdades das técnicas cinematográficas desenvolvidas na França no final da década de 1950 que permitiram uma abertura de temas, montagem de cenas, sequências e ideias por parte dos cineastas, foram esses filmes que propagaram toda a cultura do questionamento e da desconstrução através da arte mais adorada pelos jovens da época (Santos, 2017, p. 31).

As obras produzidas neste período estamparam para o mundo a cara da nova geração. Os novos diretores assumiram “o manto do artista, e tampouco hesitavam em desenvolver os estilos pessoais que os distinguiam de outros diretores” (Biskind, 2009, p. 13). Fizeram-se presentes na luta pelos direitos humanos e por uma sociedade mais democrática. Assim, a indústria cinematográfica passou por um processo que se traduziu na produção de diversos filmes ligados às questões juvenis e ao movimento da contracultura e seus valores. Diretores, portanto, passaram de meros empregados “pagos para fabricar diversão” (Biskind, 2009, p. 13) à legitimação de suas ideologias, agora reconhecidos como autores – “o diretor era o único autor de seu trabalho, independentemente de quaisquer contribuição que roteiristas, produtores e atores pudessem ter dado” (Biskind, 2009, p. 14).

Com os novos cineastas vieram novos atores e atrizes – “que eram o oposto dos rostos pasteurizados dos *Tabs* e *Troys*, e traziam para a tela um realismo novo e forte e senso étnico” (Biskind, 2009, p. 15). Em sua maioria, jovens que haviam estudado em Nova Iorque e trouxeram toda essa energia para Hollywood, transformando a década de 1970, em uma era de filmes capazes de ampliar as ideias do que seria possível fazer no cinema. Seus personagens provocavam “as convenções tradicionais de narrativa que desafiavam a tirania da correção técnica, que quebravam os tabus da linguagem e do comportamento, que ousavam ter finais infelizes” (Biskind, 2009, p. 15). Filmes sem romance, sem o herói, que possuem até hoje seu poder perturbador. Basta lembrar de obras como *O Exorcista*, que trouxe para as telas a possessão demoníaca de uma criança. Essa foi uma época em que a cultura americana estava permeada pelo cinema. “O cinema havia se tornado, realmente, uma religião secular” (Biskind, 2009, p. 16).

A ideia da *Nova Hollywood* era libertar o cinema das amarras do mercado com a pretensão de democratizar os processos de filmagens, tirando a arte das mãos dos estúdios e a pondo nas mãos de pessoas talentosas e determinadas, desestabilizando, assim, a hierarquia das atividades técnicas. A partir do novo cinema, os cineastas passaram a ter o controle dos filmes em suas mãos, uma maior liberdade artística e uma fração maior nos lucros dos mesmos. Os antigos donos dos estúdios estavam perdendo o contato com as novas ideias de uma geração ousada, que chegaram à juventude na década de 1960. Uma geração mais radical que seus antecessores. Nesse contexto, “a *Noviça Rebelde* foi o derradeiro suspiro dos filmes para toda a família” (Biskind, 2009, p. 19). Nos anos seguintes, a Guerra do Vietnã tornara-se assunto principal nas telas.

Contudo, os filmes se tornaram caros e a indústria cinematográfica parecia estar indo à falência, mas havia uma luz no fim do túnel. A mesma crise que destroçara os estúdios abriu espaço para novos executivos tomarem a sua dianteira. Jovens veteranos da década de 1950, uniram-se aos rebeldes do teatro de Nova Iorque, para criarem um novo modo de fazer filmes. Isso influenciou outros cineastas em diversas partes do mundo a realizarem filmes sensacionais que tinham impacto reconhecido de imediato. Novos equipamentos foram desenvolvidos, mais leves, de forma que proporcionavam uma saída dos estúdios, de cenários fabricados para as ruas, capturando a realidade de imediato, dia a dia, em um registro mais realista dos fatos cotidianos.

Os estúdios se tornaram confusos e incrédulos em relação às novas produções, que ficaram felizes em passar todo o controle do que filmavam para as mãos dos diretores. Paul Schrader, crítico de cinema, acrescenta: “Por causa da crise catastrófica de 69, 70 e 71, quando a indústria implodiu, as portas se

escancararam e era possível entrar com maior facilidade, se reunir com quem decidia e propor qualquer coisa" (Biskind, 2009, p. 21). Com a chegada dos *hippies* as portas se abriram, os diretores arriscaram sua revolução cultural, como a tentativa de revolução política da geração anterior, mas fracassaram. "Esse grupo começou fazendo filmes realmente interessantes, depois, simplesmente pegou um tobogã direto para sarjeta" (Biskind, 2009, p. 21). Não nos cabe aqui analisar o fracasso da Era de Ouro do cinema da década de 1970, mas levantar sua relevância para as pautas postas em discussão, e uma possibilidade melhor de aproximarmos os estudos entre o cinema e a religião.

CAPÍTULO 3

CONTRACULTURA: A
SUBVERSÃO PELA IMAGEM

A obra (de arte) resulta desse ato criador e se abre para o outro que a contempla, não passivamente, mas em um ato de colaboração, a seu nível, com o ato de criatividade do artista. Pois quem contempla a obra, nesse ato de olhar, de ouvir, não a contempla ou ouve como se fosse um simples objeto, não a fixa em um lugar, em um momento, seu gesto é explorador, vê com a obra mais do que a vê (Thomas Ransom Giles, 1979).

O cinema é, entre outras coisas, a construção de uma narrativa. Sendo construção, ele não apresenta o fato histórico em si mesmo, pois se pressupõe a liberdade criativa do artista. Ainda sobre “narrativa”, estamos acostumados a pensá-la construída por meio de palavras que irão compor todo o texto. Além de conhecimentos prévios, que auxiliam na compreensão do que se lê, formamos imagens psíquicas fornecidas pelas descrições de personagens, lugares, situações etc. Somos auxiliados por elementos plásticos, por figuras de linguagem, de pensamento; no caso de poemas, encontramos métrica, ritmo e outros recursos sonoros. A intenção de um escritor em trocar palavras, do uso de recursos linguísticos é justamente a de criar imagens e sensações. A linguagem utilizada pela literatura tem suas especificidades ao ser distinta de outras formas de discurso, assim como a linguagem do cinema, como também a linguagem da religião – ambos “deformam a linguagem cotidiana, produzem um estranhamento em relação ao comum, à forma diária de comunicação, e graças a este estranhamento todo o mundo cotidiano transforma-se, subitamente, em algo não familiar” (Eagleton, 2001, p. 5). Portanto, a subversão da realidade já era um papel da literatura e da religião antes de chegar às salas de cinema.

Assim, os escritores se comunicam com seus leitores, como o cineasta com seu público por meio de imagens em movimento. Quando a mensagem transmitida é compreendida, proporciona uma mudança no comportamento de quem a recebe. Importante é não reduzir a narrativa cinematográfica apenas a uma mensagem a ser decodificada por meio de imagens em movimento. Ela pode ser entendida também como uma representação que oferece a ocasião para elaboração de questões pertinentes à existência humana.

Uma narrativa tem seu valor na medida em que produz sentido. Por essa liberdade criativa da contracultura e as novas propostas trazidas pelos cineastas que surgiam, tornou-se possível leituras como o filme *Jesus Cristo Superstar*. Uma reconstrução, por meio de dados históricos, diferente do que poderia ter sido a imagem original. O que se apresenta é uma outra possibilidade de olhar, uma subversão das narrativas do primeiro século, com imagens e sons que remetem à contracultura. De tal modo, peças são trocadas até que se obtenha uma imagem nítida do que poderia ter sido, e quando isto fizer sentido, tanto para o cineasta como para o espectador, tornar-se-á legítimo. O que se quer dizer é que, em

análise, quando se reconstrói uma narrativa que faça sentido para uma geração, não importa se o fato histórico é real ou não. Importa o que as imagens podem nos dizer sobre o tema abordado, pois entendemos que os textos sagrados são construções de visões sobre um fato, e não a descrição deste como faz a ciência.

Entendendo que a linguagem é manifestação de nosso pensamento, que nos permite nos comunicarmos uns com os outros, ela não aparece apenas por meio de palavras, mas também por meio da música, das artes plásticas, dos gestos, dos símbolos etc. No cinema, os filmes “se articulam com textos. Entretanto, isso não significa que eles sejam pura e simplesmente textos. São mais do que isso: são linguagem” (Pieper, 2015, p. 43). Linguagem que conjuga imagem, som e movimento; linguagem que reduz o tempo e espaço aos contornos da moldura, que envolve essa mágica janela de fantasias e possibilidades propícias para a construção de debates sobre o sentido da vida. Nesses termos, os filmes acolhidos aqui proporcionam desenvolver um diálogo entre eles e a religião. Ambos são transmissores de mensagens e buscam a transformação do outro, entendendo desta forma que o conceito de religião não está reduzido a textos canônicos, ou rituais específicos, mas a uma compreensão que abrange toda a produção intelectual do ser humano, pensamento este que difere dos conceitos teológicos que afirmam que a religião é revelação que vem de fora, “dom do Espírito divino” (Tillich, 2009, p. 40).

Antes da modernidade, a religião era a fonte de retornos para questões pertinentes à existência humana, enquadrando todos os questionamentos às possíveis respostas que ela poderia fornecer. Somos seres que buscam saídas que nos deem o sentimento de pertença, de identidade, o que se tornou difícil então. O que se espera da religião é que ela proporcione um encontro com o sagrado e que cause transformações em quem a busque; esse encontro pode se dar de diferentes maneiras, em parte, em nossa produção intelectual, mais especificamente aqui, na criação de uma obra cinematográfica que nos leve a refletir sobre algo que nos seja importante, e que ajude, a nível existencial, a reconhecer as formas de representação da religião por ela.

Temos assim, em *Jesus Cristo Superstar*, a ressignificação de Jesus pela película, porém, o filme se aproxima mais de uma definição estreita de religião, quando ele expressa “o significado de um período” (Tillich, 2020, p. 34), e se identifica com a crença em Deus. Fica clara a articulação da construção da película a partir de referenciais pensados numa tradição religiosa específica, que é o cristianismo. Ocorre aqui um diálogo entre o estilo do filme e seu conteúdo religioso. Ele é resultado da autoexpressão *hippie*, quanto de sua autointerpretação como significado último da existência. Já em *Hair* e *Easy Rider* se percebe a preocupação última expressa nos conflitos existenciais e nas angústias de seus personagens, sem a inquietação de ressignificar ou reinterpretar uma tradição religiosa específica.

Tanto em *Easy Rider* quanto em *Hair*, apresentam-se os conflitos entre a liberdade “de ser” e o domínio da civilização em “não ser”. Nos dois filmes evidencia-se a abordagem da religião de forma mais ampla, existencial, questionadora da alienação humana e sua finitude. Apesar da apresentação de símbolos religiosos como a hóstia, a capela de uma cidade do interior, ou ainda o monte sagrado para algumas religiões, ou imagens de santos e crucifixos em um cemitério, os filmes partem de “paisagens, de cenas humanas (...) com todos os tipos de coisas no nível da existência humana secular” (Tillich, 2020, p. 34).

A partir deste jeito de compreender a religião, percebe-se que sua função na arte é a de manifestar a “preocupação última”, na “função estética do espírito como desejo infinito de expressar o significado absoluto” (Tillich, 2009, p. 44). Assim, temos uma forma de conceber a religião na modernidade, ainda como fonte de sentido e de experiência com aquilo que nos transcende e denominamos de sagrado. Por isso, quando um filme trata de temas que preocupam o ser humano, como vida e morte, o bem e o mal, a dor da existência em um oceano caótico que é a realidade, partindo de sua linguagem específica, ele autoriza ampliar o conceito de religião, “especialmente na fundação ou no abalo de mundos construídos” (Pieper, 2015, p. 45). Uma vez que o cinema desenvolve sua própria linguagem, ele também pode auxiliar a pensar a religião de tal modo que se diferencie dos textos, enriquecendo o debate na relação dialógica entre filme e espectador.

É de se perguntar se o interesse pelos vínculos entre religião e cinema não passam também pelo fato de que se está diante de uma forma de tratar da religião sem as amarras das instituições religiosas e seus discursos enrijecidos. Parece que, em muitos dos casos, essa motivação existencial também move alguns intérpretes (Pieper, 2015, p. 46).

Como já asseguramos, a linguagem do cinema envolve imagem, som e movimento, e se articula com textos e outros filmes, mas sem o prejuízo de sua autonomia, de modo que seja possível usá-la para teorizar sobre a religião. Conforme a religião cria mundos, ela também estabelece rupturas com o que chamamos de “mundo real”, ao suspender, por exemplo, o tempo de um em função do outro. Esta ruptura temporal também ocorre ao apagar das luzes da sala de projeção. A janela se abre, iluminada pela luz do projetor, nos convidando a olhar para um mundo encantado, a nos deslocarmos para dentro dele com a finalidade de melhor experienciá-la. Temos, assim, no início dos três filmes, o deslocamento de personagens por espaços criados, como tivemos na década de 1960, com a formação das comunidades alternativas.

Neste processo, temos também o deslocamento do espectador para diegese cinematográfica. Ainda, esse deslocamento entre os espaços físicos (casa, sala de

cinema) pode ser caracterizado como um rito religioso. Da mesma forma que se sai de casa, passa-se pela fila da bilheteria e a da pipoca, e se assenta em uma sala acompanhado de outras pessoas diferentes, pode-se igualmente associar esse processo ritualístico à experiência coletiva da religião. Talvez o que seja esperado pelo fiel cinéfilo encontra-se presente no fiel religioso: que a experiência cinematográfica proporcione uma hierofania, assim como a experiência religiosa.

A juventude da década de 1960, não temeu rever Jesus como um companheiro na caminhada contra os pilares que sustentavam a sociedade americana. Da mesma forma que Jesus fora associado ao modo de protesto contra o que estava estabelecido socialmente, “a religião mais do que afirmar aquilo que está posto é utilizada para contrapor aquilo que está instalado” (Pieper, 2015, p. 153). Mas é preciso questionar em que medida no filme a figura de Jesus representa apenas um ser contracultural, ao ser introduzido em meio aos paradoxos deste período histórico, pois, os mesmos jovens que criticavam os valores sociais, nos quais estavam imersos, se tornaram uma grande massa de consumo; “a subversão do mundo também possui seus paradoxos. De maneira desavisada pode carregar consigo aquilo que pretende superar” (Pieper, 2015, p. 154).

Ao mesmo tempo em que a juventude buscava por novas formas de expressão enfatizando sua individualidade, submetiam-se a regras de pertença a um grupo, como nas formas de se vestir, na música que ouviam, nos modos de alimentação etc. Isso veio mais tarde, com o fim da contracultura, alimentar o surgimento de tribos urbanas, que nasceram e se autoafirmaram seguindo essa lógica de pertença, de identificação, seja ela através do gosto musical como *punks* e *headbangers*, de práticas esportivas como o *surf* e o *skate*, tudo envolvido por um ar ideológico.

Ao apagar das luzes dentro de uma sala de projeção, repetimos o mito da criação, da gênese cosmológica judaico-cristã. “Deus disse: faça-se a luz. E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas” (Gênesis; 1: 3). Percebe-se que a escuridão estava presente antes da luz e que esta (a luz) era boa. Da mesma forma, em uma sala de cinema, a experiência cinematográfica começa com o separar da luz em meio às trevas, mas a escuridão é o princípio dessa experiência. A luz do projetor dá vida aos personagens ambientados em seu mundo representado e situa os conflitos a serem narrados, partindo de sua própria oposição com escuridão. Como no “mundo real”, onde só nos é possível enxergar os objetos refletidos pela luz, pode-se pensar que o cinema se baseia neste princípio de reproduzir, por meio da luz, o que os olhos podem perceber. Através da luz oriunda do projetor, o olhar é o primeiro dos sentidos utilizados pelo espectador para adentrar neste universo. Pode-se pensar na sala de cinema como metáfora para a abertura dos olhos diante

do mundo construído (artificialmente), assim como a religião propõe a fazer com a criação de seus mundos, mitos e símbolos: entender o mundo a partir de uma narrativa. Mundo que é revelado pela luz, o que possibilita sua interpretação como um fenômeno revelador de sentido existencial, um canal pelo qual um objeto escondido pela sua ausência se torne iluminado. Então, ao iluminar um ponto fixo na tela, a luz do projetor traz em si, como a religião, a revelação de algo novo. Paradoxalmente, a luz participa da subversão de mundo como a religião. Ela revela os espaços sagrados e os diferencia dos espaços cotidianos, mas é em ambos que a religião se manifesta.

A comparação entre o cinema e o *Mito da Caverna*, de Platão, pode incluir a religião. Ambos buscam esclarecer, por meio de alegorias, metáforas, mitos, o estado de ignorância em que o homem se encontra, por estar aprisionado a preceitos que impeçam o acesso à verdade. Na sala cinematográfica estamos como que numa caverna, às escuras, imóveis, olhando determinado ponto fixo à nossa frente. Tal como no mito, atrás de nós e num plano superior há uma luz que projeta imagens (ou “sombras”). “As salas em que assistimos filmes são como a caverna de Platão: imóveis e com o olhar fixo na tela, vemos apenas projeções e simulacros da realidade” (Calvani, 2008, p. 324).

Os três filmes escolhidos começam sob a luz do dia, reveladora do mundo no qual o espectador participará, com seu tempo e espaço próprios. Em algumas religiões, a luz é entendida como fonte primeira de significado e sentido. Uma ideia que se estabelece como eixo central dessas crenças.

Em *Hair*, sob a luz da manhã, ainda desfocada pela neblina, Claude despede-se de seu pai rumo a Nova Iorque. Mas é dentro do ônibus que a luz do dia lhe traz revelações. Em *Jesus Cristo Superstar*, temos a luz que adentra em uma caverna pelo teto, portanto, luz que vem do alto, “luz divina”. Luz que destaca a figura de Jesus em oposição a Judas Iscariotes, a quem pertence o papel de narrador da história, e de seus discípulos. Jesus é o iluminado, o que traz a luz ao mundo, em oposição às trevas de Judas. Em *Easy Rider*, a viagem de nossos anti-heróis também começa à luz do dia, a qual nos apresenta a subversão juvenil da década de 1960, seus deslocamentos e a busca por liberdade fora dos padrões convencionais da sociedade. Podemos concluir que a luz do projetor nos revela muito sobre nós, como a ‘luz’ nas narrativas religiosas quando estas remetem à iluminação do ser humano pelas vias do sagrado.

A luz, portanto, atinge o espectador por meio do olhar, revelando-lhe o que está por detrás do suporte de imagem: uma nova possibilidade de questionar o mundo com certo distanciamento e segurança, sem o envolvimento direto com o que ocorre na tela. Desta forma, o filme é posicionado como uma janela para outro

mundo, para uma narrativa possível de ser construída a partir das experiências vividas nele. Assim também podemos nos referir aos livros sagrados das diversas religiões existentes no globo, são narrativas que partem das experiências de determinados grupos, como eles as concebem e interpretam de acordo com suas manifestações culturais.

3.1 As portas se abrem

Conforme descrito anteriormente, as ‘portas’ como teoria do cinema destacam a ideia de abertura, mas também de limite. Abertura para entrar em um novo mundo, mas aos limites da tela de projeção. Cruzar esse limite implica cruzar os limites da percepção, em mudança de um estado a outro, em transgressão do próprio limitar imposto pelo filme, pela religião e pelo próprio ser enquanto espectador. Deste modo, entende-se que a passagem de um mundo para o outro, do cotidiano para o cinema, reforça a ideia de coexistência de dois mundos, ambos separados e conectados por seus limites. O espectador, sujeito individual, atravessa uma porta para vivenciar uma experiência coletiva nas salas de projeção. O início dos filmes é o momento de transição entre esses dois mundos, ambos entendidos como resultado de uma criação, ambos destinados a transcender ao ser humano.

Jesus Cristo Superstar é uma ópera rock que narra a última semana de vida de Jesus. A ópera foi “uma tentativa de restaurar a arte mediante a unificação de todas as artes, em uma arte universal (...) em que todas as artes se põem a serviço da música” (Giles, 1979, p. 173). O filme faz alusão aos textos sagrados, mas não os retrata fielmente. No grupo dos seguidores de Jesus, em *Jesus Cristo Superstar*, um dos aspectos inovadores do filme, que subverte as narrativas canônicas, consiste na identificação desse grupo com as comunidades *hippies* da contracultura e seus anseios. Entretanto, temos o cerne contracultural de contestação presente nos evangelhos, nos confrontos entre Jesus e os fariseus, com aquele assumindo o papel de opositor à tradição judaica representada nas cenas pelos sacerdotes do templo, Anás e Caifás. Jesus é aclamado como ídolo da multidão que o segue, traendo as expectativas de Judas. Um paralelo pode ser estabelecido em que Anás e Caifás representariam a sociedade industrial que, na década de 1960, se vê ameaçada pela contracultura apresentada na figura de Jesus.

É interessante se perguntar, se essa interpretação não é muito mais ambígua do que essa leitura transparece, incorporando os paradoxos do período. Ao mesmo tempo que esses jovens questionam os valores da sociedade pós-guerra, eles acabam assimilando aspectos dessa compreensão histórica. (Pieper, 2015, p. 153).

A película não adota a ordem cronológica bíblica, apesar de tratar da última semana da vida de Jesus, o que justifica a tomada de decisão de ir a Jerusalém logo

no início do filme. Também é difícil de identificar certas passagens do evangelho em meio aos coloridos do psicodelismo, cortes abruptos de cenas, cenário e figurinos contemporâneos. Tudo isso é sentido pelo espectador diante da janela que se abre para um novo mundo, direcionando-o a olhar para além da tela, para um mundo criado. Retomando o que já dissemos, olhamos por uma janela, mas para confirmar que as ações são fictícias, olhamos também para uma moldura que enquadraria a película nas salas de projeção.

Inicia-se o filme com a chegada dos atores ao local de filmagem, em um ônibus. Estes, ao som de um solo de guitarra e a introdução de um sintetizador, em um crescente contínuo sonoro, com a incorporação de vários instrumentos, se trocam, maquiam e incorporam os personagens a serem vividos. Tudo ocorre diante das câmeras, um registro da proposta ficcional para a narrativa religiosa no filme.

Hair tem como tema principal “o drama da juventude diante da Guerra do Vietnã” (Pereira, 1983, p. 76). Há a discussão entre os dois universos em conflito, o do *hippie* e o do rapaz tradicional do interior, de nome Claude, que se alistou para ser soldado e está prestes a ir para a guerra. Os personagens principais são Berger, Woof, Jeanie, Hud (todos *hippies*), Claude, um rapaz do interior conhecendo Nova Iorque, e Sheila, a burguesa.

O filme retrata o movimento *hippie* da contracultura na década de 1960, com todas as cores de sua época. Trabalha com as principais temáticas envolvendo o movimento juvenil. Musicalmente há uma mistura entre elementos do *folk-rock* e canções que se aproximam de um canto lírico. Ele começa com Claude deixando sua cidade, no interior do estado de Oklahoma, partindo em direção a Nova Iorque, com a intenção de conhecê-la antes de ingressar no exército. Seu pai o leva até o ponto de ônibus numa manhã fria e cinzenta. No diálogo que se segue entre os dois fica clara a diferença entre o rapaz que vive no campo, em meio a velhas tradições, do rapaz da cidade grande, das universidades, dos coloridos da moda, das ideias revolucionárias, emancipado; aqueles que já estavam envolvidos com o processo de transformação da cultura ocidental.

Há na película uma preocupação religiosa como a valorização da vida, com o respeito ao próximo, ao “diferente”, com a igualdade de direitos entre os seres participantes da mesma existência. Os *hippies* acreditavam em Deus, mas em um Deus que significava o universo; a ideia de Deus está presente em várias canções do filme. Na primeira canção da película, *Aquarius / Let The Sunshine*, a ideia de Deus aparece no esoterismo que influenciou a espiritualidade *hippie*, rejeitando o sistema dominador religioso — o mesmo que rejeitava tudo quanto fosse místico:

“Quando a lua estiver na sétima casa /
 E Júpiter alinhar com Marte /
 A paz guiará os planetas /
 E o amor governará as estrelas /
 É o início /
 Da Era de Aquário.”⁸

Ou ainda, na canção *The Flesh Failures/ Let The Sun Shine*, enquanto o exército americano embarca para a guerra:

“Manchester, Inglaterra /
 Do outro lado do mar Atlântico /
 E eu sou um gênio, gênio /
 Eu acredito em Deus /
 E eu acredito que Deus acredita em Claude /
 Esse sou eu, esse sou eu, esse sou eu.”

Easy Rider é um dos maiores representantes do movimento de contracultura norte-americana. O filme conta a história de dois amigos que saem em uma viagem em busca de conhecer o país em que vivem, Os Estados Unidos da América, mas não o encontram, ou não o reconhecem mais, por não se identificarem com os princípios conservadores ainda enraizados culturalmente. A narrativa do filme é linear; os eventos ocorridos durante a viagem servem para expor a ideologia contracultural em contraposição ao ortodoxismo social. Os personagens, Billy e Wyatt, “já não se sentem mais em casa neste mundo” (Tillich, 2020, p. 44), e estar em constante deslocamento amplifica a escalada desta sensação de não pertença, de arrasto da existência para um mundo idealizado, conforme o discurso religioso e sua promessa de uma vida melhor.

Conforme Tillich, “pessoas deslocadas são um símbolo de nosso tempo, e as almas deslocadas podem ser encontradas em nossos países. Esta ampla escalada de deslocamento de nossa existência é expressa” (Tillich, 2020, p. 44) nos filmes. A ideia de filmar dois viajantes em cima de suas motocicletas representa o grau de liberdade proposta por aquela geração, a filosofia do *outsider*, influenciada pela obra *On the Road* de Jack Kerouac. Filosofia presente também em *Hair* e *Jesus*

8

Conforme legendas dos filmes que serão utilizadas para as traduções até o fim da pesquisa.

Cristo Superstar. No roteiro de *Easy Rider*, eles cruzam os Estados Unidos, tendo como primeiro destino Nova Orleans, para assistirem ao *Mardi Gras*, um festival inspirado nas celebrações pagãs, relacionadas à chegada da primavera, um período de fertilidade comemorado na Roma antiga.

Há um choque de identidade sempre que os viajantes chegam em alguma cidade, de modo que as diferenças dos acontecimentos no espaço dos grandes centros urbanos em detrimento ao interior do país ficam evidenciadas. No filme é possível identificar todos os anseios da juventude *hippie*. A subversão do mito herói se traduz em protagonistas traficantes de drogas e *cowboys* modernos em suas motocicletas, viagens alucinantes com LSD, valorização da vida rural, êxtase religioso; a vida em comunidade alternativa e o choque cultural que os leva à morte no final do filme, sendo ela uma questão que evidencia “a existência trágica do ser humano” (Tillich, 2020, p. 17).

Billy (Denis Hopper) e Wyatt (Peter Fonda), são os personagens principais da trama que representam o ideal de liberdade juvenil. O filme começa com os dois amigos comprando cocaína de traficantes mexicanos para revendê-la a um traficante em Los Angeles. Após a transação e a aquisição de duas motos novas, guardam o restante do dinheiro para a grande aventura, uma viagem sem destino, sem a preocupação com o trabalho, com horário, enfim, com tudo que caracteriza o modo de vida tradicional. Atirar o relógio, atitude de Wyatt, de seu pulso para longe, demonstra o desejo de abandonar todas as amarras impostas socialmente, que implicam a perda da liberdade. É um ato contracultural, é o lado religioso implícito na forma do filme, uma busca constante por sentido para a existência; também demonstra como as identidades fixas inseridas pela modernidade estavam se fragmentando e se tornando multifacetadas. De pano de fundo para o início da viagem, a canção *Born to Be Wild*, grande sucesso da banda de rock *Steppenwolf*, formada em 1967, cuja letra narra a proposta dos personagens no filme: *Get your motor running. Head out on the highway. Looking for adventure. In whatever comes our way*⁹.

Tanto *Hair*, quanto *Easy Rider*, são obras que não possuem um estilo religioso em sua composição, mas este se presentifica em situações de confronto, no choque entre personagens que se “encontram na situação humana em sua profundidade de alienação e desespero” (Tillich, 2020, p. 41). Os deslocamentos dos personagens nos filmes representam de forma simbólica a realidade dessa geração na constante busca de algo que lhes forneça uma identidade. Podemos afirmar que os personagens principais dos três filmes destacam aspectos

9 “Faça seu motor funcionar. Saia na estrada. Procurando por aventura. Em tudo o que vier em nosso caminho.” (Tradução própria)

existenciais na medida em que formulam questões a partir de suas autopercepções enquanto participantes da existência, e no contato com personagens secundários, demonstrando a alienação destes como “situação humana (...) como elemento decisivo no pensamento religioso de nossos dias” (Tillich, 2020, p. 45).

3.2 A estética como subversão: da paisagem aos trajes flower power

Não há critérios para ditar normas em uma criação artística. A estética abarca tanto os elementos objetivos quanto a dimensão subjetiva, ambos oferecidos pelo artista e por quem a contempla, de forma a desafiar qualquer regra de distinção na elaboração das realidades cinematográficas. As composições estéticas que, em se tratando dos filmes inspirados pela contracultura, podem ser consideradas como meio de purificação moral do tradicionalismo. Ao entendermos que por meio da percepção estética tornamos objetivo o olhar para diegese cinematográfica, paradoxalmente, interpretá-la nos afastaria de seu processo como percepção da totalidade que ela abrange. O interesse maior da estética estaria em seu afastamento da realidade objetiva que, sob sua influência, anularia aquilo que visa as dimensões interiores da experiência de quem assiste aos filmes. As experiências estéticas podem também ser “qualificadas e reconhecidas como religiosas, na medida em que delas irrompe uma percepção do poder de ser, um abalo existencial que provoca sensíveis mudanças no sujeito que as vivencia” (Calvani, 2005, p. 42), e experiência aqui pode assumir a ideia de revelação após passarem pelos sentidos de recepção do corpo.

A experiência com o estético em sua totalidade, objetiva e subjetivamente, deve incluir elementos do cotidiano à criação artística para promover uma unidade portadora de sentido entre os diferentes aspectos de percepção: seja nos figurinos, nos cenários, na música que compõe o universo cinematográfico, de modo que ela possa se integrar à realidade construída artificialmente. “A visão estética é impulsionada por um certo impacto no mundo e a restitui ao campo visível” (Giles, 1979, p. 171). No cinema, ela celebra o enigma da visibilidade, na qual sua criação provoca sua contemplação, visto que tanto a percepção estética nos filmes, quanto sua experiência recebida pelo espectador permanecem em uma criação contínua. Assim, a imaginação é parte principal desta construção enquanto “atividade espiritual criadora que ordena a realidade por vias tão sutis que a razão objetiva não consegue apreendê-la” (Giles, 1979, p. 172). A imaginação ao participar da criação, que se corporifica em um meio concreto, é intuição de quem a concebe por meio de imagens em movimento, habilidades técnicas para lidar com a expressão interna dos filmes, cujo objetivo é atingir nossos sentidos.

A juventude *hippie* aderiu aos novos comportamentos no modo de se vestir, o que fora denominado como antimoda – seria tudo que estivesse à margem do

imaginário ocidental – o que resultou na liberdade de cada um se vestir como quisesse, tornando-se uma ideologia na busca por si mesmo; “(...) à roupa *hippie* somaram-se outras referências culturais além da indiana, a marroquina, a afegã, a cigana entre outras. O orientalismo do século XX, tornou-se o exotismo moderno” (Garcia, 2017, [p. 9]). A influência do Oriente resultou em atitudes referenciais às roupas, religião, pacifismo, como também em incorporar a ideia de multiculturalismo, ou seja, tudo que não fizesse parte do *establishment* era aceito. O entusiasmo pela espiritualidade oriental se refletiu em toda a contracultura “reforçando os princípios da aceitação a todos os indivíduos, independentemente de suas crenças, classes ou etnias” (Garcia, 2017, [p. 6]). A moda jovem em ascensão era resultado da emancipação, da consciência etária indiferente aos comportamentos tradicionais:

os índices de contestação e de recusa presentes na composição da indumentária *hippie* podem ser definidos, em função de seu caráter de oposição à maneira de vestir do adulto, considerado a referência até meados de 1950. A vestimenta jovem pretendia evidenciar a saída da infância e o ingresso no mundo adulto, porém estabelecendo uma explícita distinção em relação ao vestuário adulto. Com isso a moda se constituiu num canal de expressão que mantinha uma distinção que se verificava em diferentes níveis, o vestir refletia a preocupação com o presente, mais hedonista, eufórico com o “novo” e com as possibilidades de consumo (Garcia, 2017, [p. 7]).

Um dos principais veículos dessas mudanças de comportamento foi a música *rock*, “uma vez que a imagem dos ídolos de *rock*, assim como seus sons e versos, acabou por representar em si uma mensagem de ruptura que impulsionou e revelou uma nova visão do presente” (Garcia, 2017, [p. 2]). Essas transformações de comportamento e a associação da moda com a música, como também com personagens da nova literatura, já ocorriam desde a década de 1950 com os *Beatniks*, nos EUA. A juventude, portanto, viu em seus ídolos um espelho para justificar sua exterioridade. “Suas aparências, atitudes, performances eram as respostas buscadas pelos jovens, que assumiram experiências como o nomadismo e a vida em comunidade” (Garcia, 2017, [p. 6]). Vida em comunidade que expressa um sentimento religioso, possuindo um conjunto de símbolos adotados e expressos pelo cartazismo, que promoviam as mudanças sociais, políticas e artísticas. Suas ilustrações propunham a veiculação dos propósitos de revolta e transcendência mística da contracultura, como também uma apropriação de elementos que remetem a um conceito amplo de religião. Ilustrações onde se liam – ‘A humanidade é minha raça, o amor é minha religião, a paz é minha arma’ –, exemplo de como as religiões estão presentes na constituição pacífica desse movimento, que adotou o amor ao próximo como uma de suas máximas.

Os cineastas da Nova Hollywood usaram da estética *hippie* para abalar o mundo e subvertê-lo em relação ao modo ultrapassado de fazer cinema. Isto está

em acordo com a religião, não somente como proposta para se viver, mas também como atualização de sua mensagem, o que deveria ocorrer junto ao momento histórico no qual ela é interpretada, ou seja, o ‘método de correlação’ proposto por Tillich em que mensagem e situação devem estar relacionados. Os filmes em alguma medida relatam esta atualização ao levantar questões como a humanidade de Jesus, como os preconceitos em relação às aparências em detrimento à profundidade espiritual que o ser carrega, ou questionar os interesses da nação em gerar conflitos mundiais. O que se torna importante na contracultura é a emergente juventude assumindo uma nova postura social, fruto da alteração de sua autopercepção, tudo aquilo que os diferenciavam de seus pais. Com melhores possibilidades de acesso às universidades e aos bens de consumo, o mundo de sentidos para esses jovens se tornou outro. “(...) esses jovens começam a construir uma autopercepção, cujo traço fundamental é a compreensão de que a juventude não é um tempo de transição, mas é o ápice da vida. É nessa etapa que a vida se manifesta em todo seu vigor” (Pieper, 2015, p. 151).

O filme *Jesus Cristo Superstar* é um musical que traz belas cenas de danças e canções em ritmo de *rock and roll*; mescla a linguagem do teatro, dos grandes festivais de *rock* com o cinema. A estética contracultural vem por meio dos figurinos que se misturam entre os trajes históricos e os dos *hippies*, resultando num espetáculo psicodélico; as dançarinas são maquiadas à moda dos anos de 1970, usam adereços, como lenços, meias longas e coloridas, unhas pintadas etc. Deste modo, adoradores, seguidores e curiosos são representados nas cenas de reverência ao Jesus Superstar, seguindo a proposta de compor elementos de épocas diferentes. É por meio da estética teatral que a narrativa do filme fora pensada. A contraposição entre o antigo e o moderno se torna um elemento de força e subversão nas imagens do filme. A partir dessas descrições, presume-se que o espectador presenciará a película com todos os sentidos do corpo como forma de orientação espacial e percepção de si mesmo.

No figurino dos personagens, temos um Jesus que usa uma túnica branca e caminha pelo deserto, conforme a visão ocidental idealizada sobre ele, com diversas representações de sua imagem nesta tendência posteriormente, em oposição a seu antagonista, Judas Iscariotes, que usa de um figurino vermelho, cor denominada ‘quente’, que também remete ao fogo, ao impetuoso; seus discípulos se vestem com roupas à moda *hippie*, com cabelos longos, *black power* etc. De fato, os elementos do cotidiano e a idealização da veste branca, presentes na elaboração estética, promovem uma unidade portadora de sentido presente na reconfiguração de sua aparência. No Ocidente essa cor remete à paz, ao pacifismo dos protestos dessa geração. A cor branca também estaria presente nas vestimentas dos novos gurus da contracultura, e o modelo *hippie* de seus seguidores estariam incorporando a presença juvenil e sua liberdade de escolha no modo de estar no mundo.

Easy Rider e *Hair* também trabalham com a elaboração estética dos figurinos. Os personagens principais dos filmes são personificados de forma que se tornem aparentemente ‘estranhos’ para outros personagens, tanto quanto sentem o mesmo estranhamento no encontro com eles. Nos filmes percebemos como as construções estéticas causam o estranhamento, mas também a ressignificação do sentimento religioso, da hospitalidade, algumas vezes negativa, presente nas cenas que retratam a recusa daquilo que estivesse fora dos padrões conservadores.

Desta desconstrução estética constituída em *Easy Rider*, os personagens, Billy e Wyatt, viajam por diversos cenários e sofrem com os preconceitos em relação a suas aparências. Dois motoqueiros cruzando o país. “Eles percorrem os estados do Sul, regiões mais conservadoras que os estados do Norte” (Viteck, 2009, p. 107). Um usando chapéu, barba e cabelos longos, o outro com uma jaqueta de couro, com a bandeira americana estampada, e sua motocicleta personalizada com as mesmas cores. Um retrato da utopia *hippie* “e a animosidade existente entre a juventude rebelde e a sociedade dita careta” (Viteck, 2009, p. 104). A alienação enquanto situação humana, a finitude da vida, ambos presentes na história, são elementos decisivos para a tomada de consciência de si mesmos em relação ao significado da própria existência, e da sociedade que produziu essa revolta juvenil. Assim temos um sentido mais amplo de definição sobre a religião presente no filme.

As pequenas cidades do sul do país, majoritariamente brancas, com seus símbolos identitários expostos por toda a parte, tais como a bandeira nacional e a igreja, destoam da ideia de uma nação livre e justa para todos, quando confrontada com imagens que revelam a pobreza do negro explorado, vivendo nos subúrbios e em condições precárias. Onde caberia a América idealizada nesta realidade social? Pergunta feita por uma geração, um questionamento religioso de uma nação majoritariamente branca e protestante, visto que no cristianismo se prega a igualdade entre os homens. Assim, as estruturas sociais de poder e seus discursos são questionados pelo filme, em confronto com os ensinamentos do protestantismo cristão, tal como nas manifestações juvenis daquela década de 1960. O cinema então, torna-se espaço de questionamentos e ressignificações de conflitos e tensões da existência, como também levantam propostas para responder a tais questões, assim como a religião se propõe a fazer. A partir desses “estranhamentos estéticos” percebe-se a subversão do mundo causado pelos elementos contraculturais e religiosos, que implicam uma questão de tomada de decisão, tal qual a decisão de uma pessoa religiosa, baseada na compreensão de que a religião a leve à participação ativa na existência, como também a transforme em um ser melhor.

Apresentaremos alguns símbolos religiosos ressignificados pela estética dos filmes. Para termos uma noção sobre o símbolo religioso se faz necessário, em

primeiro plano, entender que o sentido das palavras é modificado ao longo do tempo, sobre o que queriam comunicar quando de sua invenção. Elas se renovam de acordo com os novos entendimentos sobre os diferentes níveis de realidade, se modificam ultrapassando as barreiras dos significados dados em um primeiro momento. Os símbolos “indicam algo além deles” (Tillich, 2009, p. 98), e participam da realidade ao adquirirem conotações que ultrapassam o significado daquilo a ser definido. O que nos interessa a saber sobre o símbolo é “a abertura de níveis de realidades que, de outra forma, permaneceriam ocultos e não poderiam ser percebidos” (Tillich, 2009, p. 100), conforme veremos nas cenas dos filmes, quando nestes “a dimensão da realidade suprema é a do sagrado (...) e tudo o que existe na realidade pode se tornar símbolo das relações especiais da mente com seu fundamento e significado supremos” (Tillich, 2009, p. 103). Assim como na arte, que revelam diferentes níveis de realidade, os símbolos assumem essa conotação, não apenas o de abrir novos níveis de realidade, como a construção de novos mundos executados pelo cinema e pela religião, mas também sua capacidade de alcançar os níveis mais profundos da existência humana, o que leva o ser a se reconhecer como tal; que o leva a uma “experiência de profundidade na alma” (Tillich, 2009, p. 103), o que é esperado que ocorra com os espectadores após a experiência cinematográfica.

Presenciamos, em *Jesus Cristo Superstar*, o comparecimento do divino no tempo e no espaço, embora o filme trate de seu lado humano, seu lado divino fica evidenciado, mesmo com sua ressignificação na película. O que se pretende é superar o distanciamento entre o homem e o divino através do simbolismo representado por ele, pois este ainda é visto no filme como portador do sagrado, o que é confirmado em diversas canções na película, como em *Simon Zealotes*, nos versos:

*Cristo, sabe que o amo /
Você me viu acenar? /
Acredito em você e em Deus. /
Diga que estou salvo.*

Ou ainda, nas palavras finais de Jesus, após a crucificação, conforme narrado nos evangelhos:

“Pai, em suas mãos...entrego meu espírito.” (Lucas 23:46).

Quando na película, o templo sagrado para o judaísmo nos é apresentado, vemos a mistura de elementos do mundo no primeiro século, no Oriente Médio, com imagens que remetem a década de 1970. “De maneira bastante próxima de uma encenação teatral, o cenário não é constantemente alterado, nem mostra

uma complexidade típica como a permitida pelo cinema” (Pieper, 2015, p. 155). O templo, um símbolo religioso para o judaísmo, é construído sobre andaimes e rochas, colunas e pedras; a guarda dos sacerdotes é reconfigurada com capacetes modernos e lanças da época e/ou metralhadoras usadas pelos soldados americanos. A farda é formada utilizando como figurino uma camiseta de cor escarlate, cor que remete tanto ao Império Romano, quanto à Igreja Católica. Também na composição encontram-se calças e coturnos militares – possível referência aos soldados americanos em combate no Vietnã.

Ainda no templo em Jerusalém, podemos observar como as imagens, que reconstruem o mercado no pátio interior, são atualizadas. A cena começa com uma câmera em *travelling* vertical, que sobe por detrás dos muros delineando o templo da cidade. Temos assim, um exemplo para a metáfora ontológica da “porta” ao apontar para as artificialidades do filme, construída a partir da vista panorâmica que obtemos do lugar. Ela nos leva de um ponto da história a outro, por meio do plano posterior, quando nos é apresentado o personagem de Pilatos – personagem que também funde roupas de época com a moda contemporânea, como uma capa de cor escarlate, aveludada, e com óculos de sol como acessório.

Dentro do templo nos deparamos com os consumidores *hippies*, curandeiros que utilizam de instrumentos da medicina, traficantes de drogas com chapéus de caçador, óculos de sol e boinas rastafari. Prostitutas de vestidos, meias longas e salto alto em meio a um colorido psicodélico que destoa da paisagem desértica, seca, do local. Ainda temos os vendedores de armas modernas como granadas e metralhadoras de trincheiras; vendedores de casacos de pele e animais para o consumo humano. Percebe-se, também, que a casa de câmbio está associada à ideia de globalização, pois contém o dinheiro moderno, com todos os tipos de notas diferentes, cuja imagem principal da cena começa com um *close-up* do rosto estampado da rainha Elizabeth da Inglaterra em uma das notas.

Temos, portanto, as oposições binárias bem delineadas entre o mercado, “espaço subordinado à troca hospitaliera” (Maciel, 2019, p. 126), importante para a economia local, e o espaço sagrado, assegurado pela religião como graça divina, importante para a vida espiritual e desprezado pelo comércio, que valoriza a sociedade baseada no progresso e no processo de industrialização e consumo, com a aprovação das lideranças religiosas, conforme narrado nos evangelhos e representado pela película.

Em acordo com a narrativa do evangelho de Mateus sobre o comércio no templo, no filme Jesus entra furioso no santuário derrubando cabides de roupas, revirando mesas com produtos que se misturam oriundos de épocas diferentes, como cestos de palha, prateleiras de cartões postais – apreendidos como meio de divulgação do próprio movimento pelo mundo – protestando contra o comércio

aprovado pelos chefes da religião. A cena termina com Jesus apontando e acusando os fariseus de corrupção do local sagrado:

tendo Jesus entrado no pátio do templo, expulsou todos os que ali estavam comprando e vendendo; também tombou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos comerciantes de pombas. 13E repreendeu-os: “Está escrito: ‘A minha casa será chamada casa de oração’; vós, ao contrário, estais fazendo dela um covil de salteadores (Mateus 21: 12,13).

Os deslocamentos da juventude, de casa para as comunidades alternativas formadas em torno dos grandes centros, como ocorreu na *Bay Area*, em São Francisco, ou para regiões rurais em busca de uma vida livre das amarras do sistema, são representados nos três filmes. Em *Easy Rider*, podemos dizer que temos dois peregrinos pelo país, e nos deparamos com símbolos que remetem a diferentes tradições religiosas, como o da Montanha Sagrada, nome dado ao posto de gasolina encontrado na estrada em um cenário rodeado por montanhas. Lugares considerados sagrados são lugares de peregrinação, o que corrobora para a situação dos personagens na película.

Em se tratando da contracultura, podemos interpretar esta alusão tanto ao Monte Kailash, local sagrado para hindus, budistas e jainistas, cujos ensinamentos invadiram e se misturaram com o cristianismo americano, por meio da apropriação de vários elementos dessas culturas, pelos jovens que buscavam expandir a consciência, como a meditação, ioga, entre outros. Poderia ser também uma referência ao Monte Sinai, local de peregrinação sagrada por viajantes de várias partes do mundo, que seguem para o Egito com o propósito de repetir os caminhos do profeta Moisés. É o cenário do evento em que Deus falou com o profeta através de uma sarça ardente e lhe deu as tábuas dos Dez Mandamentos.

Ainda temos o Monte Moriá, ou Monte do Templo, representado em *Jesus Cristo Superstar*. É talvez o lugar mais sagrado para o judaísmo, como também importante para os muçulmanos. Acredita-se que foi no Monte Moriá que se desenrola o relato bíblico do sacrifício de Isaac a pedido e impedido por Deus; para os muçulmanos, a história narrada refere-se ao sacrifício de Ismael, filho mais velho de Abraão. Com a intenção de provar sua fé em Deus, Abraão teria sido impedido de realizar o sacrifício, conforme narrativa do Islã, e teria recebido como recompensa o nascimento de Isaac, mesmo sua esposa estando em idade avançada. O Monte também se refere ao local onde se localizava o Templo de Salomão.

Importante aqui é perceber que o posto de gasolina se transforma diante das lentes cinematográficas em um local sagrado para quem dele depende para se deslocar, ou seja, para que a peregrinação de nossos personagens principais seja possível. O combustível para as motocicletas se tornou o alimento espiritual, não como aquele enviado por Deus ao povo no deserto, ou como as palavras de

algum profeta, mas alimento que propicia a continuidade da busca por um ideal existencial.

Ainda sobre *Easy Rider*, após passarem por uma comunidade *hippie*, Billy e Wyatt chegam a uma pequena cidade do interior onde se envolvem em um desfile cívico, sem autorização, e acabam na cadeia. Assim, os dois motoqueiros são confrontados com as regras sociais. É possível ver, nas paredes da cela, nomes de pessoas e desenhos de quadrinhos que remetem às forças armadas de forma caricatural; a câmera também destaca a imagem de símbolos religiosos como o de uma estrela cravada em um coração com os dizeres: “eu amo Deus”. Ainda, um pequeno quadro pregado na parede da cela com a frase: “Jesus Cristo, o mesmo ontem, hoje e sempre”. Há uma tensão entre o espaço da cadeia, local de privação de liberdade, e as imagens encontradas na cela, que remetem à ideia de liberdade. Jesus, o mesmo sempre, também foi preso por ser considerado um subversivo, uma ameaça à paz e aos costumes tradicionais. Assim, o cinema da contracultura reelabora a ideia de liberdade questionando quem cria suas regras, se apoia nos evangelhos associando a imagem de Jesus aos marginalizados, aos incompreendidos e desajustados socialmente, e dessa forma o sentimento religioso é abordado pela película.

Símbolos religiosos também são evocados nas cenas que representam os efeitos do uso do LSD em um cemitério. Ao amanhecer, após uma noite de comemorações, há uma cena que evoca a liberdade *hippie* em detrimento às imagens dos trabalhos em uma construção; é o conflito entre a sociedade industrial e os anseios da juventude, conflito existencialista enquanto revolta contra alguns aspectos da sociedade industrial. Os quatro personagens, Billy e Wyatt com duas prostitutas, vão parar em um cemitério onde tomam o LSD que ganharam de um *hippie* caroneiro. O efeito não foi o esperado, o resultado foi uma “viagem ruim” (Viteck, 2009, p. 109), levando os casais à beira da loucura, obrigados a encarar traumas e fraquezas “num verdadeiro tormento psicológico” (Viteck, 2009, p. 109).

Segue-se uma sequência forte de cenas; primeiro é posto em destaque o olhar do espectador, quando as lentes da câmera se movem entre os túmulos, em um encadeamento com cortes e edições, que revelará o local visitado, enfatizando alguns símbolos do cristianismo, como imagens de santos, de Jesus crucificado e capelas. A “viagem” começa, ouve-se a voz de uma garota declamando o *Credo Católico Apostólico Romano*, enfatizando os versos “foi crucificado, morto e sepultado (...).” Aqui, a instituição religiosa está posta em questionamento ao ser associada à experiência ruim com o LSD. Ouve-se a voz de Wyatt dizendo que está se sentindo muito triste, a pedir para que a voz da moça se cale. As mulheres se despem, a câmera faz movimentos circulares: o sol a pino e os galhos de árvores

sem folhas se destacam ao som da voz da garota, que agora aparece com uma *Bíblia* nas mãos, o que intensifica a situação, rezando a *Ave-Maria*, enquanto Wyatt, desesperado, se joga chorando aos braços de uma imagem feminina. Temos aqui uma alusão à escultura *Pietà*, escupida pelo renascentista Michelangelo. Produzida em mármore, ela representa a cena bíblica em que Maria, mãe de Jesus, segura-o em seus braços, após sua crucificação. É a representação simbólica da piedade religiosa ressignificada na imagem de Wyatt que encara sentimentos de profunda depressão.

A sensação transmitida por essa sequência de montagem das cenas leva o espectador a uma experiência háptica. Sensação de morte, desespero, agonia e aprisionamento. O olhar não é mais privilegiado como único meio de percepção, mas temos a pele como órgão contínuo desta percepção, com a condição ideal para uma experiência sensorial e estética.

Outro elemento pertencente à linguagem da religião, subvertido pelas imagens presentes nos filmes, são os ritos. Os ritos religiosos são oportunidades para que os indivíduos de uma determinada cultura se reúnam e se reconheçam como seres integrados às mesmas crenças, com a possibilidade de se reafirmarem individual e coletivamente. É por meio das práticas ritualísticas que uma determinada cultura afirma seus valores, crenças e princípios na organização da vida religiosa. Os comportamentos dos que participam de uma crença, que possui uma ritualística específica, reconhecem a padronização, como também a repetição desta, assim como os espaços a serem realizados. Os ritos são importantes porque é por meio deles que o ser humano entra em contato com dimensões que transcendem sua existência. Este contato sempre estará conectado a símbolos que ressignificam eventos da ancestralidade do grupo, como também fundamenta o mito de criação reconhecidos por ele.

Assim, o rito da comunhão aparece nos três filmes de forma ressignificada, e subverte a narrativa conhecida, por meio da estética das imagens. Estamos falando da última ceia de Jesus com seus apóstolos, instituída como o sacramento da Eucaristia. Ela é narrada nos quatro evangelhos canonizados; o evangelho de João não fornece detalhes sobre o local da ceia, mas nos outros três, ela acontece à mesa, na casa de um homem, cujo nome não é revelado.

Em *Jesus Cristo Superstar*, antes de Jesus ser preso, a ceia acontece ao ar livre, à moda dos encontros *hippies*, valorizando o contato com a natureza, ressignificada nas imagens que chegarão aos sentidos do espectador e perceberão a diferença das narrativas bíblicas. Nesta cena específica, os atores ainda fazem uma pausa repentina, como se pousassem para uma fotografia, com a nítida intenção de representar as pinturas posteriores. Segundo David Morgan, “As religiões são

comunidades de sentimentos poderosos, maneiras de experimentar conexões com os outros. Como tal, elas estruturam as relações humanas em padrões” (Morgan, 2005, p. 132)¹⁰, de forma que o sentimento religioso e comunitário, presente na cena, conecte os personagens e estabeleça suas relações com o protagonista da história, como também com espectador ao ressignificar a narrativa pelo viés da contracultura.

Em *Easy Rider*, após uma carona dada a um *hippie*, os protagonistas do filme chegam a uma comunidade alternativa. A cena que melhor representa a espiritualidade na organização desta comunidade é a da hora do jantar, uma ressignificação, novamente, da última ceia de Jesus, quando o grupo está em torno de uma grande mesa, onde a figura central da cena é um *hippie* com características físicas das pinturas de um Jesus europeu, com cabelos loiros, barba e olhos azuis. É uma cena de grande profundidade religiosa, onde o “aspecto religioso volta-se para os elementos supremos, infinitos e incondicionados da vida espiritual” (Tillich, 2009, p. 44). Ele faz a tradicional prece de agradecimento pela refeição, enquanto a câmera gira em torno dos presentes, finalizando a cena com um “Amém” coletivo. A cena caracteriza-se em um rito religioso, busca um mito fundante para aquela comunidade, uma coesão social em detrimento ao modo de vida fora dela. Aqui ocorre um reordenamento da realidade cujas visões já sedimentadas sobre o mundo e as religiões contidas neles fiquem de fora. Desta forma, temos o rito como função social de trazer ordem e coesão, suspendendo a individualização do ser humano para o ordenamento coletivo em busca de sentido. Assim ocorre a sacralização simbólica daquela comunidade representada, fundada em experiências e práticas sociais:

como ações simbólicas, coletivas ou individuais, embasadas em sistemas de crenças que postulam a existência de modo único, alternado ou combinado, de forças ou energias que podem ser tanto internas quanto externas aos sujeitos, de seres transcendentais como entidades, deuses, deus [...] (Vilhena, 2013, p. 514).

Percebe-se também no corte brusco da cena anterior para essa, a passagem do tempo profano, tempo ordinal, para o tempo sagrado, mítico, estabelecido pelo rito, reversível em sua temporalidade, que define o comportamento do grupo, comportamento que

em relação ao tempo basta para distinguir o homem religioso do homem não-religioso. O primeiro, recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de “presente histórico”; esforça-se por voltar a unir-se a um tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparado à “Eternidade” (Eliade, 1992, p. 39).

10 Tradução própria.

Já no filme *Hair*, a subversão da eucaristia cristã fica mais clara. Na cena do festival no Central Park, em Nova Iorque, a religião está representada pelo misticismo psicodélico que varria aquela grande comunidade, uma reunião existencial, com muita música, coreografias, e a harmonia entre os jovens sob o lema de Paz e Amor em oposição à Guerra do Vietnã. A sequência de cenas começa com a chegada do grupo ao local. Vemos como a moda juvenil fugia aos padrões do mundo “careta”; a câmera, como um olhar, acompanha os personagens principais em uma tomada panorâmica na qual desvela todo o local. Grupos de pessoas estão assentadas, espalhadas pelo gramado com suas roupas coloridas, colares, faixas no cabelo, penachos indígenas e muito jeans. Jovens e seus filhos compartilham da mesma celebração, um encontro pacífico; religioso enquanto união para celebrar a vida e protestar contra a morte, o racismo, a guerra.

Um homem caminha entre a multidão, e, ao retirar da cartola o LSD, uma fileira de jovens ajoelhados recebe deste a “comunhão”, uma “hóstia” de LSD, que leva Claude a uma viagem alucinante em uma igreja do interior de Oklahoma. Em *Jesus Cristo Superstar* não temos cenas com alucinógenos, pois os personagens estão diante da consciência expandida personificada, representada na figura de Jesus, o que pode significar que alcançaram a maior expansão de consciência possível, a iluminação. Isto soa um tanto quanto religioso, mas é provável que seja a intenção do diretor não negar, mas correlacionar a experiência religiosa na qual a comunidade *hippie* se identifique com a figura de Jesus, sem a doutrinação das instituições religiosas na forma de adorá-lo. O uso de alucinógenos foi um dos instrumentos para explorar outras formas de consciência, para atingir a iluminação espiritual, o lado místico da contracultura.

Propusemos até aqui a subversão da interpretação oficial da religião por meio das imagens cinematográficas, ao abordar os estranhamentos nos contatos entre personagens com as características do tradicionalismo, e aqueles cujos figurinos representaram a moda *hippie* e sofreram diversas consequências geradas por essas aparências. Demonstramos como o cinema atualizou algumas mensagens religiosas, principalmente as advindas do cristianismo ao tratarmos dos símbolos e ritos religiosos. Podemos assegurar que as subversões causadas pelas imagens dos filmes não são negativas, o que ajuda a confirmar a beleza da presença religiosa em seus conteúdos.

Destacaremos uma bela cena de *Jesus Cristo Superstar*, em toda sua subversão tanto estética, quanto da tradição de sua entrada em Jerusalém. Ele é recebido pelo povo hebreu como um ídolo *Superstar*. Aqui, a hospitalidade juvenil à religião aparece “como critério para construir o comportamento desejável, pautado não pela obediência a normas, mas pela capacidade de surpreender o outro” (Maciel,

2019, p. 121). Foi esta a proposta de Norman Jewison, ao recriar a cena de Jesus entrando na cidade, não assentado em um jumento, mas ovacionado pelo povo; não como um homem santo, mas como um ídolo *pop* das décadas de 1960 e 1970. Ao espectador é apresentado um espetáculo musical que enfatiza a visão de um Jesus mais humano. Temos, assim, um modo de contar a história da religião cristã por meio das ideias que permeavam a época em que a película fora filmada, e podemos entender como essa geração ressignificou as narrativas dos evangelhos, como também buscou por liberdade para se identificar com a figura do messias.

Em Jerusalém, “Jesus Cristo é o Outro, como Outro, foi a “alteridade absoluta”. Jesus Cristo é um Outro-absoluto, que vem e vai, que se hospeda, sem convite e sem dizer que chega” (Meneses, 2015, p. 31). Jesus veio como hospitalidade absoluta para o povo hebreu.

O espectador da época provavelmente se viu em um espelho; o ‘espelho’ por destacar seu potencial reflexivo, possibilitando ao espectador adentrar em um caminho de autopercepção, de uma experiência única, enquanto fenômeno na vida humana em seus primórdios: o encontro com o outro a partir da percepção de si mesmo. O diálogo de expressões faciais se dá, então, entre espectador e personagens do filme, e “esses encontros – mais ainda, a possibilidade de encontrar-se e de convidar, configura um fenômeno de grande originalidade e que traz grandes desafios” (Maciel, 2019, p. 115). Na película temos o encontro entre Jesus e a multidão que o aguarda; ele é carregado pelo povo ao adentrar na cidade santa, ao mesmo tempo que é observado por escribas e fariseus com o olhar de reprovação, conscientes do perigo de sua presença para a manutenção da tradição. Essa tomada se diferencia dos evangelhos, conforme narrativa em Mateus, onde Jesus é recebido como um profeta da Galileia:

quando se aproximaram de Jerusalém e chegaram a Betfagé, ao monte das Oliveiras, enviou, então, Jesus, dois discípulos, dizendo-lhes:

Ide à aldeia que está defronte de vós e logo encontrareis uma jumenta presa e um jumentinho com ela; desprendeai-a e trazei-os.

E, se alguém vos disser alguma coisa, direis que o Senhor precisa deles; e logo os enviará. Ora, tudo isso aconteceu para que se cumprisse o que foi dito pelo profeta, que diz:

Dizei à filha de Sião: Eis que o teu Rei aí te vem, humilde e assentado sobre uma jumenta e sobre um jumentinho, filho de animal de carga.

E, indo os discípulos e fazendo como Jesus lhes ordenara, trouxeram a jumenta e o jumentinho, e sobre eles puseram as suas vestes, e fizeram-no assentar em cima.

E muitíssima gente estendia as suas vestes pelo caminho, e outros cortavam ramos de árvores e os espalhavam pelo caminho.

E as multidões, tanto as que iam adiante como as que o seguiam, clamavam, dizendo: Hosana ao Filho de Davi! Bendito o que vem em nome do Senhor! Hosana nas alturas!

E, entrando ele em Jerusalém, toda a cidade se alvoroçou, dizendo: quem é este? E a multidão dizia: este é Jesus, o Profeta de Nazaré da Galileia (Mateus 21:1-11).

Em *Easy Rider*, durante a viagem, em outra sequência de cenas, o pneu de uma das motos fura proporcionando novos encontros entre personagens da película. Na busca por ajuda são bem recebidos por um homem gentil em sua propriedade que, além de permitir que usem o celeiro para o reparo da moto, convida-os para o almoço com sua família. O homem apenas pede para que desliguem as motocicletas, pois o barulho delas estaria assustando seu cavalo. Percebe-se a expressão de espanto de Wyatt diante do modo de vida daquela família: vida no campo, simples, sustentada pelo trabalho na terra. Wyatt comenta sobre a terra, que o fazendeiro deveria se orgulhar por viver dela e fazer o trabalho quando quiser, ou seja, aquele fazendeiro possuía a liberdade desejada por eles, integrado à natureza e se sustentando dela. Temos o desejo religioso, implícito, de pertença e acolhimento nas cenas do almoço, e o conflito existencial entre a segurança da vida do fazendeiro e a insegurança da liberdade dos motoqueiros.

Logo, a hospitalidade absoluta exige que me abra em “chez moi” (em minha casa) e que me dê não só ao estrangeiro, como também ao Outro absoluto, desconhecido, anônimo, e que eu lhe dê lugar, que o deixe vir, que o deixe chegar e ter um lugar no lugar, que lhe ofereça, sem lhe pedir reciprocidade, nem mesmo o seu nome. A lei da hospitalidade incondicional manda acolher incondicionalmente, ou seja, sem poder sobre o visitante ou o Absoluto que chega (Meneses, 2015, p. 19).

O ideal *hippie* de vida no campo é o destaque desse encontro entre os viajantes e aquele senhor. Com boa receptividade, o dono da casa não vive de forma secular; antes da refeição faz uma prece de agradecimento a Deus pelo alimento, assentado na cabeceira da mesa com a família ao redor. O fazendeiro comprehende que a possibilidade de se encontrar e se reconhecer é o de ser tocado de maneira última, de superar preconceitos e alienações. Encontrar com o outro, a partir da percepção de si mesmo, gera a vontade de dividir, de compartilhar a mesma existência, e nesse encontro há sempre a possibilidade de ressignificar o sentimento religioso através das trocas pautadas no respeito pela vida – qualquer vida.

3.3 Religião como busca existencial

O cinema da contracultura surge como reflexo de um movimento que pretendia ser revolucionário e transformador de um mundo que não lhes fornecia mais respostas. Os filmes trabalham com essa questão, os personagens estão sempre em busca de algo e isso lhes dá esperança e orientação para discutirem sobre meios de encontrar tais respostas. É quando a arte reflete os conflitos humanos que ela adquire um aspecto religioso. Esses conflitos aparecem na profundidade das relações entre as personagens – nesta profundidade está a preocupação última.

Em sua relação com a arte, a religião deve ser entendida em seu sentido amplo, como já descrevemos no capítulo 2. Sua função seria a de se manifestar questões pautadas na existência humana e dar significados a elas, por meio de sua linguagem dirigida aos seres humanos conscientes das “forças desintegradoras da sociedade industrial” (Tillich, 2020, p. 59). Este era o cenário dos anos de 1960, cuja religião viria como cura para a alienação dessa sociedade. Porém, sua mensagem não atualizada a essa realidade possibilitou um novo sentido para ela; na visão jovem, uma das formas de atualização desse sentido perdido foi a incorporação de elementos chegados à América por meio da cultura oriental. De outra forma, os agrupamentos juvenis se deram, por consciência, que é nas relações interpessoais que o sagrado também se manifesta.

Segundo Tillich, em todo o pensamento humano importante, ou seja, aquele que parte da preocupação com os “elementos supremos, infinitos e incondicionados da vida espiritual” (Tillich, 2009, p. 44), que manifesta a “preocupação última”, encontramos elementos existencialistas. Como pensamentos que refletem a sensibilidade da situação humana de nosso tempo, eles se manifestam, entre outros, nas cenas produzidas pelo cinema. Nelas, pode-se compreender o existencialismo assimilado pela arte, em parte como um dos aspectos da religião, na medida em que eles buscam novos modos simbólicos para responder questões básicas de nosso tempo. Os roteiristas e cineastas exploraram esses conflitos universais e os levaram para as salas de cinema. Entende-se que a vida necessita de um núcleo de sentido fundamental. A preocupação última que se manifestou na contracultura revelou o estado em que a juventude não queria se encontrar, o estado de alienação do “ser” em relação a sua essência, em relação a sua finitude e em relação ao existir. A alienação se intensifica quando se perde esse núcleo de sentido.

O cinema pede passagem para a religião ao servir de espelho para o espectador que é direcionado para uma avaliação de autopercepção e de reflexão sobre o existir, por meio das ações de seus personagens. A religiosidade presente nas cenas dos filmes está voltada, então, para as discussões a respeito das preocupações universais humanas; são cenas que expressam “em termos de uma interpretação última da existência humana” (Tillich, 2020, p. 36), uma expressão da religião.

É por meio da subjetividade que se percebe nas cenas algo que somente seria possível de ser visto a partir de muita imaginação e tecnologia. A captação de imagens revela níveis da realidade contidos nos objetos seculares, “elementos da realidade como poderes fundamentais de ser, dos quais a realidade é constituída” (Tillich, 2020, p. 39). Realidades constituídas por meio do aprofundamento de elementos estéticos que se manifestam na superfície de qualquer criação dos cenários, ou dos figurinos. No novo cinema que surgia nos fins dos anos de 1960, o aprofundamento das relações humanas revelou no cinema aquilo que o “ideal” não queria enxergar, trabalharam nos novos filmes “acerca do horror, do crime, do chocante, aquilo que é estranho” (Tillich, 2020, p. 39), e isso se tornou elemento influente nos questionamentos sobre a realidade da condição humana.

“Pedaços da realidade” (Tillich, 2020, p. 40) – trecho de uma das falas de Tillich usada para descrever a *Guernica* de Picasso. Pode-se pensar, a partir deste destaque, na fragmentação da realidade pela modernidade em pequenos pedaços, é possível comparar também os filmes como expressão do onírico. Pedaços fragmentados de ideias que, por meio da manipulação tecnológica, ou se manifestando com a ajuda dela, não apenas conduzem as partes para concluir um todo, como também nos possibilita compreender esse todo de partes, assim como fazemos quando lembramos, pela manhã, de sonhos que tivemos. Mas uma vez reforçamos a ideia de que os filmes já estão presentes no imaginário inconsciente, são linguagens espontâneas deste inconsciente, e só necessitam de muita imaginação e tecnologia para que possam ser externalizados. E se já estão presentes é porque são constituídos de nossa essência que, por meio das películas, se manifestam em nossa existência, nos obrigando a encarar nossa “situação humana em sua profundidade de alienação” (Tillich, 2020, p. 41) em termos de inquietação última que dão aos filmes acolhidos aqui uma grande força religiosa.

Ainda em outra frase sobre religião e arte, Tillich afirma que “a arte religiosa deve mostrar algo de Deus e as estruturas básicas das quais ele criou a realidade” (Tillich, 2020, p. 42). Ora, todos os filmes são simulacros de uma realidade criada por algo que transcende o humano, também contém elementos, como a artificialidade dos filmes, que capacitam o espectador a questionar tal realidade. Se pensarmos em alguns filmes em que o “surrealismo” se destaca em produções como as de “ficções científicas”, como viagens a espaços distantes, ou planetas desconhecidos, ou ainda seres de poderes inimagináveis, tudo isso faz parte do poder de criação do espírito humano. Então, podemos concluir que o espírito humano reflete a realidade, que por sua vez, nos revelam bases para continuarmos a criar a partir de algo preexistente. Assim, qualquer criação artística é religiosa por ser composta de elementos da realidade criada por aquilo que transcende o ser humano.

Em nossa realidade, “existir é sempre assumir o ser, é ser responsável por ele, em vez de recebê-lo de fora” (Giles, 1979, p. 91). Deste modo, temos nos filmes escolhidos o ato de compreender a realidade a partir dela mesma, nas ações simbólicas da forma de existir dos personagens, e existir para o jovem da contracultura estava relacionado à sua liberdade criativa, liberdade de agir e se lançar em um futuro desconhecido, já que rompeu com o passado e seu determinismo. O cinema se encontra aqui com o ser humano e a religião, na sua capacidade imaginativa de propor que o mundo poderia ser diferente. Se somos livres para dar sentido às coisas, somos igualmente obrigados a fazê-lo e desta forma a liberdade proposta pelos cineastas a seus personagens os obrigam a buscas intensas, que tentam responder até onde tal liberdade é realidade.

A falta de liberdade está na tentativa de mudar aquilo que não podemos, ou seja, mudamos o necessário, mas não mudamos o possível, de modo que estabelecer nossa liberdade é colocá-la em uma relação adequada possibilitando nos tornarmos livres, como um indivíduo que toma o controle de suas escolhas. Assim, “a liberdade nasce do conflito entre a regra moral, precisa e fixa, e a ação incondicionada” (Giles, 1979, p. 166). A juventude da contracultura, em busca de liberdade, assumiu esses conflitos com ações determinantes para uma nova postura diante do existir, entendendo que não haveria liberdade sem ameaças, sem riscos que lhes dessem sentido e direção. Para melhor entender como os sentimentos e desejos religiosos são possíveis por meio da arte, que para cumprir seu papel deve revelar níveis de realidades que não podem ser alcançados de outra maneira, a não ser por ela, demonstrados através de “símbolos, tomados da experiência cotidiana” (Tillich, 2020, p. 37), voltaremos às cenas dos filmes as quais possibilitam entender a dimensão daquele movimento e a carga de religiosidade presente nos conflitos existenciais entre seus personagens. É o limite entre a projeção e a identificação com o que se vê na tela, que permite o mergulho de quem assiste a realidade criada e projetada diante de seus olhos.

Os deslocamentos juvenis, propostos nos filmes, desencadeiam uma série de encontros, de modo que os filmes sejam denominados como *road movies*, cujos personagens estão em constante movimento, uma peregrinação para encontrar a si mesmos, imersos a questionamentos existenciais e ausentes de respostas prontas para suas angústias. Daí, intensificam suas buscas por espaços e encontros com o outro diferente. Os conflitos desses encontros geram angústias diante da possibilidade desta realização, marcadas pelas diferenças de personalidade dos personagens e pelo ideal que almejam. Por meio destes conflitos aparece a questão da situação humana; aqui, o conceito de religião adotado ultrapassa as fronteiras das instituições, como já dito, para que seja possível captar a presença de tais sentimentos e desejos religiosos presentes nos filmes. Vale retomar que a

contracultura se posicionou como questionadora da cultura presente, e que ela não pode simplesmente apregoar concepções sedimentadas de religião. Assim como os grupos de personagens presentes nos filmes se encontram em uma constante busca por si mesmos, o fiel religioso também se encontra neste caminho.

Temos em ambos os filmes a presente “angústia do ser finito, do ser sujeito ao acaso e ao destino, do ser que tem de morrer” (Tillich, 2020, p. 16). Nos três filmes, a morte aparece como “a existência trágica do ser humano” (Tillich, 2020, p. 17), e a religião busca responder a este estado de alienação do ser em relação a sua finitude, propondo diversas formas de continuidade da vida de acordo com a dimensão cultural da qual ela participa. A morte de Jesus no final da película – sem abordar sua ressurreição conforme os evangelhos; a morte de Billy e Wyatt como tentativa de calar suas percepções e ideias que têm do mundo, ou ainda a morte prematura de Berger na estupidez da guerra. O que se pode apreender é que a sociedade que tenta preservar as tradições a qualquer preço está alienada de si própria, e isso angustia. Angústia que pode levar à morte, como também a de se tornar um assassino.

Os conflitos existenciais entre os diferentes personagens se dão em determinados espaços construídos pelo universo cinematográfico. A religião pode nos revelar o sagrado presente nesses simulacros da realidade, assim como o faz nos espaços profanos, mas só há uma maneira que lhe permite se manifestar efetivamente: por meio do espírito humano. Pessoas podem ser curadas de suas angústias nas relações que estabelecem umas com as outras, isso é uma exigência da religião. Ela não deve ser reduzida ao desprezo pelo mundo secular, como também não servir de instrumento de perseguição a quem não participa ativamente dela, “a religião e o mundo secular estão no mesmo barco” (Tillich, 2009, p. 46), pois ambos refletem a sensibilidade e a angústia de buscar pelo sentido no existir.

Em *Easy Rider*, a estrada é o espaço de ressignificação de conflitos e de percepção de si mesmos. Em *Hair*, tudo acontece na cidade de Nova Iorque, onde o significado de ser tocado de maneira última, de se ter consciência da alienação em que se encontra o personagem principal, ocorre por meio da expansão de sua consciência no contato com a ideologia *hippie*. Já em *Jesus Cristo Superstar*, os conflitos acontecem em um espaço desértico que remete ao Oriente Médio do primeiro século.

Analisaremos primeiro alguns conflitos que ocorrem na relação entre o tempo e o espaço. Entendendo que a mensagem religiosa tem por objetivo curar o ser humano de sua alienação, *Easy Rider* trabalha com a angústia de falta de sentido diante da vida, e a busca deste elo perdido se traduz em uma viagem sem destino. Uma busca para a cura da angústia de não se reconhecer no sistema pautado

na produção e consumo, em que se optaria por se submeter a ele reprimindo o significado maior de se estar vivo, ou se adquiriria “força para encarar a angústia e a falta de sentido corajosamente sobre si mesmo (Tillich, 2020, p. 58), angústia de se encontrar fora do discurso que estabelecia tanto o vínculo social, quanto o religioso institucional, e que expressava a preocupação entre as pessoas mais sensíveis de uma época.

O poder do “espaço criado fundamenta o desejo dos seres humanos de possuir o próprio lugar capaz de lhe dar realidade, o presente, e o poder de viver alimentando-o no corpo e na alma” (Tillich, 2009, p. 71). Ao darem carona para um *hippie*, Billy e Wyatt são conduzidos a uma comunidade, formada por uma dezena de pessoas. Uma comunidade agrícola, onde têm a possibilidade do contato com o estilo de vida adotado por eles, mas diferentemente dos visitantes, “sem milhares de dólares para gastar” (Viteck, 2009, p. 107). No contato com essa comunidade, os dois amigos percebem a organização social na divisão das tarefas entre os participantes, a poligamia, a arte teatral etc. Porém, a terra é ruim, o que é percebido pelos anti-heróis, e como isso poderia colocar em risco a vida da comunidade, mas a utopia se faz presente.

A terra, o solo, ali ganham importância de uma divindade, síntese de transcendência para uma nova vida, mesmo sendo ruim para o plantio. “Há muitos solos e muitas partes da terra com força criativa para determinados grupos que o consideram divinos” (Tillich, 2009, p. 71). O solo, portanto, espaço de nossa vida cotidiana, torna-se símbolo que expressa uma realidade diante do existir. Ele transcende a vida pois, é por meio dele que ela se torna possível. Entende-se também que, “o espaço significa mais que mero solo. Inclui tudo que se caracteriza por separação” (Tillich, 2009, p. 72). Separação dos jovens de suas famílias, do ambiente urbano, ou mesmo dentro dele, uma fuga como já dito, ao cerco do espaço físico, institucional e lógico do mundo ocidental. Isto está presente no filme, tanto no que se refere à estrada, a qual separa os dois motoqueiros da pressão cotidiana e neurótica da vida urbana, quanto à comunidade *hippie* visitada por eles. Assim, o conflito contracultural, portanto existencial, presentes na percepção entre o tempo e o espaço é presentificado nas tensões existenciais daquela comunidade.

A sobrevivência é uma delas, como destacada na cena de encontro entre o *hippie* recém- chegado e Sarah, membro da comunidade. Ela conta sobre os acontecimentos durante sua ausência:

não podemos aceitar mais estranhos, já tem gente demais. Não falo de você e dos seus amigos, você entende. A semana passada, Susan veio com 12 pessoas de Easter City. Ela quis pegar 5 quilos de arroz. Naturalmente, não deixamos. Ela ficou nervosa e começou a fumar haxixe, sem dividir com a gente.

Na sequência, uma garota com um livro nas mãos, lê está frase, “*Ei, Lisa, o que isto significa? Começar traz infortúnios. A perseverança traz perigo. Nem toda exigência na ordem existente deve ser considerada. Por outro lado, queixas repetidas e bem fundamentadas, deverão ser ouvidas...*” Todo princípio é adverso, e para haver conquista necessita-se de perseverança, o perigo é conhecimento que nas mãos daquela geração se opõe ao modo de vida repetitivo, queriam mudar o mundo com esperança, que se experiência a partir do desejo de estar na vida. A esperança jovem por liberdade é um conceito religioso à medida que o “ser” é tocado sobre si mesmo de maneira única. Em Romanos 5:3-5 lemos: “(...) nos gloriamos nas tribulações, sabendo que a tribulação produz a paciência; e a paciência, a experiência; e a experiência, a esperança. E a esperança não traz confusão”. O cinema estabelece diálogos com a religião quando ambos se voltam para o ser humano.

Da janela do ônibus, em *Hair*, Claude percebe a mudança da paisagem durante a viagem para Nova Iorque. A questão espaço/tempo toma relevância na produção do filme como possível desencadeador das discussões da época. “O tempo e o espaço devem ser tratados como forças em conflitos, seres vivos e sujeitos com poder próprio, (...) ambos são a estrutura principal da existência a que tudo e todos se submetem” (Tillich, 2009, p. 69). A existência se manifesta no tempo finito e no espaço limitado; o tempo de duração de uma vida e o espaço em que ela ocorre. Para nós, nosso planeta é o limiar da vida natural. As histórias que conhecemos são contadas a partir deste princípio, localizadas em tempos e espaços diferentes. No cinema, os personagens estão limitados ao espaço criado pelo cineasta, durante o tempo que durará a película. A imagem em movimento é a captação pelas câmeras de um determinado espaço em um limitado tempo de duração. “O movimento, que caracteriza universalmente a vida, precisa de tempo e de espaço. A mente, que parece estar presa ao tempo, precisa do corpo para existir e, consequentemente, de espaço, (...) um precisa inevitavelmente do outro” (Tillich, 2009, p. 70). Essa mesma tensão entre tempo e espaço pode ser encontrada nas religiões, quando estas se revelam e se opõem ao espaço e tempo da vida cotidiana.

No espaço rural, onde o pai de Claude se despede dele, o senhor discursa ao filho: *Bom, filho... Não se preocupe muito. Só os inteligentes devem se preocupar. Deus olha pelos ignorantes.* Presume-se que o pai alerta ao filho sobre confiar em Deus enquanto estiver na guerra, mas também sobre as transformações que estão ocorrendo nos centros urbanos, e deseja mantê-lo em seu estado de alienação. Sua declaração ao filho sobre as atividades de Deus é pautada em formulações doutrinárias que revelam como se comprehende o modo religioso tradicional de se relacionar com Ele – um Deus soberano, ainda presente no antigo testamento, que tem em suas mãos o controle e a vontade sob o destino humano.

No decorrer da história, percebe-se as transformações de consciência de Claude, como já mencionado, por meio de suas experiências com a cultura *hippie*, que o leva a “expandir ou alargar a consciência” (Pereira, 1983, p. 84). Pode-se dizer que o personagem é tocado de maneira última a respeito de si mesmo e do outro, e sua alienação diante do mundo se dilui. Como resultado desta expansão, Claude não mais encara a guerra no Vietnã como uma “guerra santa”. Se de um lado da história temos o pai como representante da família nuclear americana e do conservadorismo religioso, na outra extremidade da narrativa encontramos o pacifista Berger e seus amigos conscientes do mundo no qual estão inseridos. Podemos, portanto, perceber como a “preocupação última” se manifesta na construção dos argumentos do filme, presentes nos conflitos que aos poucos vão se esvaziando e dando lugar a novas percepções do ser no mundo.

Ainda sobre *Hair*, após o primeiro contato entre Sheila e Claude em um parque, Berger vê em um jornal o retrato da moça. A matéria contava sobre o aniversário dela e o local de comemoração. Berger então convida Claude para invadirem a festa com o objetivo deles se encontrarem. Fica claro aos convidados, todos bem-vestidos, a estranha presença daquele grupo que se destaca na festa rapidamente, com suas roupas coloridas, cabelos grandes e hábitos não convencionais. Claude de paletó, coloca uma gravata para não parecer tão destoante do restante dos convidados. A festa não acaba bem para os penetras que são convidados a se retirarem. Antes, uma pequena discussão entre Berger e o pai de Sheila inclui o tema da guerra do Vietnã, e como as classes mais abastadas não se incomodam pelo fato de homens estarem morrendo para defender um país que não os acolhe. Assim, pode-se dizer que Berger é tocado de maneira última a respeito do mundo e de sua finitude. O pai começa: *Esta é uma festa particular. Não foi convidado, é melhor sair.* Berger justifica sua invasão: *Você não está entendendo. Precisa entender uma coisa, sabe o que ele (Claude) vai fazer?* E o pai retruca: *Eu não quero ouvir nada. Saia daqui!* Berger insiste: *Sabe o que ele vai fazer? Ele vai lutar por você, cara! Ele vai para o Vietnã salvar a sua vida!* Por fim, o grupo é preso.

No espaço do Central Parque, em Nova Iorque, presenciamos um encontro juvenil e as manifestações dos conflitos existenciais daquela geração. O espaço escolhido para esse encontro se transforma em um espaço sagrado, lugar apropriado para o aprofundamento das relações manifestas na totalidade do espírito de quem está presente. Também vemos como a religião, por meio da arte, reflete o existencialismo nas belas cenas que constroem aquele encontro juvenil, objetivadas nas relações estabelecidas em cada núcleo formado dentro do mesmo encontro. Em um palco montado, um homem discursa sobre a realidade da guerra travada no Vietnã: “*O esquema é os brancos mandarem os negros combaterem os amarelos para defender a terra que roubaram dos índios!*”. Enquanto isso, um grupo

de seguidores do Hare Krishna, usando roupas devocionais em tons de amarelo, com seus instrumentos de percussão, atravessam a frente da câmera cantando e dançando, representando a apropriação da cultura oriental pela comunidade *hippie*, uma proposta de maior abertura da consciência individual e coletiva.

Uma nova canção começa:

LBJ levou o IRT /

Na Rua 4, EUA /

Quando lá chegou /

O que ele viu? /

Nixon tomando LSD.

A primeira sigla se refere ao presidente dos Estados Unidos, Lyndon Johnson, que lutou ao lado dos negros por direitos civis, e acabou com a segregação racial legal, garantindo o direito do voto livre para negros, como também foi o responsável pela democratização da imigração. IRT é a sigla que contém suas propostas, traduzida ao pé da letra como “teoria de resposta ao item”. É fato que Lyndon Johnson fora participante ativo na tentativa de resolução dos conflitos raciais presentes na profundidade das relações humanas daquela geração. A ideia de ver Nixon tomando LSD é a manifestação do desejo de que ele abrisse sua mente, e tomasse consciência da falta de sentido dos conflitos armados com a participação americana no Vietnã.

No palco onde ocorreu um discurso contra a guerra, uma banda de folk-rock começa uma canção cujo tema revelará o desejo de Claude em relação à Sheila, na viagem com o LSD, tomado como uma hóstia sagrada; também faz uma crítica ao estilo das velhas canções, que não representavam mais os ideais daquela geração:

Diga quem você ama /

Diga o quê /

Diga o que você ama /

Uma canção antiga /

Vendemos a alma por grana.

Os protestos contra a cultura de massa e a guerra no Vietnã continuam na sequência dos versos:

Estamos cercados /

Por um manto de som /
 Envoltos em morteiros cromados /
 Quilômetros de fios /
 A era da eletrônica /
 É o que acontece, amigo /
 É a nova onda /
 Eles fazem lavagem cerebral /
 Quando você menos espera /
 É tudo massificado /
 Na era da eletrônica.

Temos assim, o reflexo de profundidade das relações entre o tradicional e o novo. A viagem de Claude presentifica a religião, que se manifesta em sua experiência mística com o LSD. Ela começa na pequena igreja próxima de sua casa, com a abertura da porta desta, que nos transporta para o interior do local. Claude arrasta Sheila para uma cerimônia de casamento. Vemos símbolos religiosos do cristianismo católico, como imagens de santos. O local é iluminado por muitas velas; luz que sacraliza o espaço, assim como as imagens contidas nele. O sacerdote que celebrará o casamento é uma figura feminina que, no altar, se posiciona como uma praticante de ioga, e flutua enquanto conduz a cerimônia. Um grupo de devotos do Hare Krishna atravessa o salão da igreja cantando: “*Hare Krishna, Hare Krishna / Krishna, Krishna / Hare, Hare / Hare Rama, Hare Rama / Rama, Rama / Hare, Hare*”, um mantra que se refere à energia divina e a personalidade suprema de Deus, à felicidade eterna, o que está em acordo com os desejos de Claude e de toda uma geração. Percebe-se também o diálogo religioso com o Oriente numa outra concepção de universo. Podemos concluir que o cristianismo presente na sociedade americana, em sua forma não correlacionada com o momento histórico, não era mais suficiente para responder aos anseios juvenis, e o cinema pode ser entendido naquele momento como uma forma de catequizar o jovem sem a proibição de levantar qualquer dúvida sobre as interpretações das narrativas bíblicas.

Ao se deparar com essas cenas na tela, ao espectador se revela como o cinema constrói mundos, assim como a religião, e como também os subvertem, quando provoca tanto o espectador quanto o homem religioso ao se defrontarem com fatos contingentes. Após sua passagem por Nova Iorque, Claude se apresenta ao exército, em Nevada, e passa por treinamentos aguardando o embarque para

o Vietnã. No intuito de visitá-lo, seus amigos hippies viajam até a base militar, acompanhado de Sheila, e numa trama que não deu muito certo, Berger assume o lugar de Claude e é obrigado a embarcar para a guerra. O filme termina com os personagens principais sob o túmulo de Berger, final trágico para um pacifista, assim como é trágica a vida.

Voltando ao espaço da prisão, em *Easy Rider*, Billy e Wyatt conhecem George Hanson, interpretado por Jack Nicholson, um advogado alcoólatra, filho de família abastada – o burguês. Preso pelo porre que tomara na noite anterior, Hanson começa uma conversa com os motoqueiros e diz: “*Por sorte, estou aqui para manter vocês longe de problemas*, o que Wyatt responde: *Problemas? Bom...* e Hanson continua: *o povo daqui tem mania de usar a tesoura para embelezar as coisas da América. Tentam fazer todo mundo se parecer com Yul Brynner*¹¹. *Usaram giletes velhas nos dois últimos cabeludos que pegaram. E eu não estava aqui para protegê-los*”.

Novamente a estética *hippie* entra como forma de estranhamento do outro, e da liberdade de “ser” desse outro. Religião e cinema, aqui, participam de questões últimas por se perguntarem sobre o direito de escolha do ser na existência. Percebe-se também na fala de Hanson, como a sociedade industrial e a religião defendem a ideia de padronização dos comportamentos humanos e da fé na Igreja.

Pode-se presumir que Hanson é o personagem que transita entre o conservadorismo e as novas propostas juvenis. O uso do álcool constante demonstra esse conflito identitário entre a tradição e o desejo de superá-la. Aqui destaca uma questão de conflito existencial presente na profundidade das relações entre quem tem o poder de decisão sobre o que é aceito socialmente, e o que não. O álcool é socialmente aceito, por que outras drogas não? Discussão persistente até os dias atuais. O caso é: quem decide? E para responder a esta questão, a juventude da década de 1960, usou das próprias drogas para questioná-las.

Em outra cena, acampados em torno de uma fogueira, Hanson fala da presença extraterrestre na terra desde 1946. Eles estariam aqui para nos ajudar. É o anúncio do esoterismo crescente advindo do Oriente, das novas expressões religiosas, a era de aquários. Também, as falas de Hanson se referem à corrida pela conquista espacial. Segundo seu discurso, o ideal de liberdade contracultural aparece na forma de uma sociedade utópica dos ETs: sem guerras, ou sistema monetário, sem alguém que os governasse, sem religião, pois cada um seria dono de si mesmo, traços marcantes do individualismo moderno e do anarquismo político dos *beats*. Conclui que tudo isso é possível graças a tecnologia avançada que nos

11 Yul Brynner, ator de cinema que tinha como característica física ser careca.

permitirá se alimentar, vestir, morar, ou se transportar de forma igualitária. Uma sociedade justa, portanto, utópica, industrializada e sem a escravidão de quem dela usufrui.

Hanson ainda discursa que já não reconhece mais o país, e que o motivo de estranhamento das pessoas em relação aos dois motoqueiros estava naquilo que eles representavam: liberdade. Falar dela e pô-la em prática seriam coisas diferentes; segundo Hanson é difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado. Acrescenta que falam tanto da liberdade individual, mas se assustam quando veem alguém livre, e isso é perigoso. Pode-se traçar aqui um paralelo entre o comportamento dos dois viajantes com os ensinamentos de vários “profetas” de diferentes tradições do mundo. Eles sempre pregaram a liberdade do ser em relação à opressão na existência. Tão perigoso foi, que nosso trio sofreu um ataque na madrugada por um bando de caipiras da cidade visitada, e nesta foi Hanson quem levou a pior, sendo espancado até a morte. Violência em nome da tradição, do conflito gerado entre essas tensões: o mercado e a liberdade, o material e o espiritual.

Na cidade que chegaram, antes da morte de Hanson, os três foram recebidos de forma hostil em uma lanchonete, pelos habitantes locais presentes, mas despertaram diferentes interesses em um grupo de garotas que se encantaram com uma nova possibilidade de existir no mundo, possibilidade que as religiões também abarcam em seus discursos. A liberdade dos cowboys incomodava, e os insultos os fizeram deixar o lugar. Nesta cena temos vários homens brancos sentados em uma lanchonete, quando os personagens chegam. Eles ali representam cada parte da sociedade tradicional. Desde o policial, que por certo, prima em manter a paz, mas os ameaça, a um homem que usa uma gola de padre, um representante da religião institucional, que também participa concordando com os insultos proferidos. Discursos racistas também são representados nas falas dos homens, como também o discurso homofóbico.

Em Nova Orleans, em um bordel, uma visão, uma experiência mística, sobre as possíveis consequências de desafiar o modo de vida tradicional ocorre com Wyatt. Ao olhar para cima, sob o móvel de madeira, ele avista uma pintura de um papiro cravado com uma faca, com os dizeres “A morte apenas perpetua uma reputação, seja ela boa ou má”, e segue um flash de cena de um acidente de moto. Um vislumbre do final do filme. Billy e Wyatt, então, decidem participar do *Mardi Gras*.

As imagens mostram os casais andando pelas ruas cheias da cidade, em meio a um desfile de pessoas fantasiadas, muitas luzes e cores; músicos de rua cantando e tocando blues se misturam com cenas de policiais prendendo alguém, com o desfile

de guardas empunhando suas armas em um sinal de força e repressão, comuns na tradição americana. O *close-up* da bandeira americana se contrapõe à mesma, costurada na jaqueta de couro de Wyatt, o que aponta para o duplo reflexivo das imagens. Se por um lado temos um símbolo de identidade nacional, este mesmo aponta para sua duplicidade interpretativa, ao questionar sua elaboração no sentido de liberdade. Quem determinaria os limites de tal liberdade? Até então, esses limites eram determinados pela tradição.

Na manhã seguinte, Billy e Wyatt retornam para a estrada. Seguem cenas de lugares percorridos por eles durante o dia até novamente acamparem à noite. Billy está feliz pelo projeto dos dois, mas Wyatt pensa terem estragado tudo. A dupla viaja em direção à Flórida. Ao som de *blues*, e com belas imagens dos dois pilotos na estrada, o diretor nos leva à distração, sem que possamos imaginar o que estaria por vir. Pilotando em uma estrada bucólica, dois caipiras em uma camionete decidem que os motoqueiros *hippies* mereciam uma lição. Antes de atirar em Billy com uma espingarda, um dos homens o ameaça, e o insulta pela janela da caminhonete, fala do seu cabelo, e depois atira. Wyatt retorna para ajudar o amigo ferido, mas os caipiras também voltam fazendo dele mais uma vítima. Nossos anti-heróis morrem no final da trama. Vale destacar a visão de Tillich sobre a existência humana, ela é trágica como o final da história, como é trágica a “lei de nossa existência espacial” (Tillich, 2009, p. 73), pois diante de nós está, “com tremenda força a questão do ser humano num mundo de culpa, ansiedade e desespero” (Tillich, 2009, p. 114), percebidos na viagem alucinógena pelo uso de LSD no cemitério, como na morte dos protagonistas no final da história.

Jesus Cristo Superstar, cria a possibilidade de um evangelho de Judas Iscariotes. A narrativa da película fora construída a partir de sua perspectiva sobre Jesus, uma subversão dos textos canônicos, um outro olhar para a história, onde se cria o ponto de vista do já consumado traidor. É uma possibilidade de olhar através de quem, no filme, entende melhor o conflito existencial que há entre o homem e o mito. Ele é quem se preocupa com a fama crescente de seu mestre, advertindo-o de que estaria se tornando mais importante do que as coisas que ensinava e, desta forma, põe em questionamento sua divindade. Se Judas levanta a pergunta acerca do significado da própria existência, ele tem a Jesus como o símbolo pelo qual sua questão pode ser respondida.

Judas é o personagem que enxerga com maior clareza os acontecimentos que os rodeiam, propondo que a popularidade os tornaria tradicionais, iguais a tudo que a juventude da década de 1960, se propunha a rejeitar. Também alerta que o destino de Jesus depende de ele acreditar ou não no que falam a seu respeito, e isso poderia levá-lo à morte, como por toda Israel em grande perigo ao

desafiar a ocupação romana. Antes, Jesus era como um homem comum e servia ao *establishment*, mas passou a acreditar ser o novo Messias. O perigo maior, segundo Judas, é o de Jesus trair seus princípios, “afinal as pessoas estavam distorcendo tudo o que dizia (...) ele já não seria compreendido, apesar do aparente sucesso sua missão estaria fadada ao fracasso” (Pieper, 2015, p. 171). O aviso de Judas não é ouvido e os seguidores de Jesus estão decididos em ir a Jerusalém com ele. Na canção de abertura do filme, *Heaven on Their Minds*, ao som de um *riff* constante de uma guitarra distorcida, e com uma voz “rasgada”, Judas, que sempre aparece como uma figura isolada do restante do grupo, narra sua preocupação:

agora tudo ficou claro / Finalmente eu posso ver onde todos vamos parar. / Se vocês não separarem o mito do homem / Vão ver onde vamos parar. / Jesus, você começou a acreditar no que dizem sobre você. / Você realmente acredita que esse papo de Deus é verdade. / (...) Ouça Jesus, eu não gosto do que vejo. / Tudo que eu peço é que você me escute / E lembre-se que eu tenho sido seu braço direito o tempo todo. / Você os inflamou. / Eles creem ter encontrado o novo Messias. / E vão feri-lo quando virem que erraram. / (...) Nazaré, seu filho famoso devia ter continuado anônimo. / (...) Tenho medo da multidão, pois estamos fazendo muito alarde.

Na cena da caverna, onde o grupo de Jesus se encontra escondido, os apóstolos o questionam sobre quando irão a Jerusalém desafiar o poder dos sacerdotes, o que Jesus responde: “*Por que iam querer saber? / Não se preocupem com o futuro. / Não tentem antecipar as coisas. / Deixem o amanhã para amanhã / Em vez disso, pensem no hoje*”. Pensar no hoje, reflete a consciência etária de uma geração de jovens que não se abalou com a ideia de futuro. Refletir sobre futuro é um elemento presente em todo o pensamento humano. É na caverna que Judas aparece e demonstra não gostar da relação entre Jesus e Maria Madalena: “*Como um homem como você. Pode perder seu tempo. Com mulheres dessa espécie*”. Para ele, ela representa o oposto de seus ensinamentos, e sua presença poderia causar escândalos, gerando retaliações possíveis no futuro. Porém, Jesus sai em sua defesa usando do texto bíblico, “*Quem não tiver pecados, que atire a primeira pedra*”, trecho este, inserido na canção citada. Vendo a impaciência do mestre entre tantas indagações, Maria Madalena aparece para ungi-lo e é bem aceita por ele. Judas novamente entra em embate com Maria Madalena por causa dos óleos caros que são usados para ungir Jesus, levantando a questão dos que têm fome, mas Jesus o repreende dizendo que não teriam recursos suficientes para acabar com toda a pobreza existente e ainda lhe faz um convite: “*Mude enquanto ainda me vê. / Você estará perdido. / E se arrependerá. / Quando eu tiver partido.*” O núcleo de sentido para a vida de Judas então é abalado, o que aumentará sua ansiedade ao perceber que está perdendo o significado de sua existência.

O feminino é representado no filme pela figura de Maria Madalena, ex-prostituta que abandona sua antiga vida e se converte em discípula do grupo de seguidores de Jesus. Ela é o personagem que assume o papel de mediar o conflito entre Judas e Jesus, incorporando a sensualidade da mulher, mas também a figura materna de Maria, aquela que cuida, e que não aparece no filme. Ela sente o conflito de estar diante de um homem e, ao mesmo tempo, esse representar o divino. Isto fica claro na canção “*I don't know how to love him*”, onde ela diz, na última estrofe: “*No entanto, se ele disse que me amava. Eu estaria perdida. Eu ficaria assustada. Eu não conseguia lidar. Simplesmente não conseguia lidar. Eu viraria minha cabeça. Eu recuaria. Eu não gostaria de saber. Ele me assusta tanto. Eu o quero tanto. Eu o amo tanto!*”

Anás e Caifás são os sacerdotes do templo e, como Judas, se encontram preocupados com o crescimento da fama de Jesus, pois seus seguidores o fazem parecer um personagem da cultura *pop*, um *superstar*, e decidem que ele deve morrer para a preservação da ordem, da tradição, evitando conflitos maiores com a ocupação romana. Na canção “*The Jesus must die*”, Caifás deixa claro suas intenções em relação ao peregrino do deserto:

Eu vejo coisas ruins surgindo /
 A multidão o coroa rei /
 Que os romanos iriam proibir /
 Eu vejo sangue e destruição /
 Nossa eliminação por causa de um homem /
 Sangue e destruição / Por causa de um homem /
 (...) Então, como João antes dele /
 Este Jesus deve morrer /
 Em prol da nação /
 Este Jesus deve morrer.

Após a entrada em Jerusalém, um ensinamento de Jesus ao povo se torna uma resposta para a questão existencial humana sobre a morte: “*Cantem por vocês mesmos. / Pois são abençoados. / Não há um só entre vocês / que não possa ir para o reino dos céus. / Os lentos e sofredores. / Os rápidos e os mortos.*” Nas palavras de Jesus no filme, não há restrições religiosas, conforme pregadas pelas instituições, que impeçam o ser humano de atingir uma vida de graça após a vida terrena. São reflexões que podem dar um novo sentido à vida espiritual humana, como uma nova interpretação aos textos sagrados.

Na canção *Simon Zelotes*, a popularidade crescente de Jesus chama a atenção de outros grupos de resistência ao domínio romano, neste caso, dos zelotes. Por meio de Simão, Jesus recebe a proposta de guerrear contra os romanos, o que lhe daria poder absoluto: “*Mantenha-os gritando sua devoção. Mas adicione um toque de ódio em Roma. Você vai subir para um poder maior. Nós vamos ganhar uma casa. Você terá o poder e a glória. Para sempre e sempre e sempre...*”. Jesus recusa a proposta, declarando que, agindo desta forma, nenhum de seus seguidores entende sua mensagem. O pacifismo dos manifestos da contracultura é representado na figura de Jesus que busca demonstrar durante o filme seus métodos não violentos na resolução de conflitos, encarnando, assim, o lema *Flower Power!* Também é possível afirmar que suas ideias, no filme, não estão em contraste com as narrativas dos evangelhos. Sua forma pacífica no mundo aparece em outra cena, quando ele é preso, e seus discípulos querem lutar por ele, mas são advertidos para guardarem suas espadas e aceitarem que o fim chegara.

O personagem de Pôncio Pilatos aparece na película e resume todo o julgamento que fez sobre Jesus. Ele traz consigo, em termos existencialistas, a angústia da culpa pela morte do Messias. Mesmo favorecendo o pedido do povo para o crucificarem, ele sente este peso, sem entender, ele só sabe que é culpado.

No filme, Jesus sente a ambiguidade no conflito entre ser homem e ao mesmo tempo representar a encarnação de Deus; ao encontrar um grupo de leprosos que pede a cura para seus males, Jesus se põe em dúvida sobre sua divindade e como poderia ser o sentido para as vidas daqueles que o procuram: “*Vocês são muitos. / Não me empurrem. / Eu sou só um / Não me sufoquem.*” Na cena que representa a última ceia de Jesus com seus discípulos, ele reparte o pão e o vinho, assim como narrado nos evangelhos. Mas logo se põe em dúvida se será ou não lembrado, analisando as fraquezas daqueles que o seguem, pois não tem certeza se seus seguidores entenderam sua mensagem. Essa dúvida, que é um sentimento humano, aparece diante de uma tomada de decisão, é cantada em *The Last Supper*, onde também é revelado que será negado e traído: “*Devo estar louco pensando que serei lembrado / Sim, eu devo estar fora da minha cabeça. Olhe para seus rostos vazios. / Meu nome não significará nada. / Dez minutos depois de eu estar morto. Um de vocês me nega. Um de vocês me trai.*” Judas, então se revela como a pessoa que cometerá a traição, tentando explicar o motivo, mas Jesus se recusa a ouvir, o que o deixa irritado, e ele culpa Jesus por todos os problemas que ocorreram até este ponto da história.

Após os apóstolos dormirem, mais uma vez questões existenciais são levantadas por Jesus que, angustiado e só, fala com Deus. Ele o questiona sobre sua morte, e o que isso significará em seus planos. É uma das mais belas canções do filme *Gethsemane - I Only Want To Say*:

Só quero dizer. / Se houver jeito. / Afaste este cálice de mim. / Pois não quero provar do veneno. / Senti-lo me queimar. / Eu mudei. / Não tenho tanta certeza. / Como quando começamos. / Eu estava inspirado. / Agora. / Estou triste e cansado. / Ouça. / Certamente superei as expectativas. / Tento há três anos. / Que mais parecem trinta. / Você poderia pedir o mesmo. / A qualquer outro homem? / Mas se eu morrer. / Se eu for até o fim. / Fizer o que você me pede. / Deixar que me odeiem. / (...) Pode me mostrar agora. / Que não morrerei em vão? / Mostre um pouco. / Da sua inteligência onipresente. / Mostre que há uma razão. / Para você querer que eu morra. (...) Beberei o veneno do seu cálice / Pregue-me na sua cruz. / E me destrua. / Sangre-me, espanque-me, mate-me. / Leve-me agora. / Antes que eu mude de ideia.

Jesus reconhece que não pode ir contra a vontade de Deus e concorda em morrer. Ele levanta a pergunta do “ser” e do significado de sua existência, supera seus conflitos, é tocado de maneira última a respeito do mundo, de estar nele, e da alienação em que este se encontra. Judas chega com a guarda do templo e, para mostrar quem é Jesus, beija-o na face.

Na canção *Hosanna*, uma frase deixa escapar sua angústia enquanto condição de ser finito: “Hey JC, JC won’t you die for me?”¹². Estaria aí sua face humana. Talvez seja justamente esta a maior das subversões da história em relação ao cristianismo, pois, para a fé cristã “cruz e ressurreição são inseparáveis” (Calvani, 2008, p. 330). Porém, a última imagem do filme parece falar mais do que qualquer atuação: ao pôr do sol, temos uma cruz de madeira presa ao chão do deserto, sozinha, sem qualquer referência às outras duas presentes na história, sem a presença de qualquer outro personagem e sem a imagem do Cristo crucificado.

3.4 Experiência de profundidade na música e na dança presente nos filmes

A força espiritual que emerge das profundezas. Na canção, esse poder atinge os pés, provoca a dança e suscita a esperança (Calvani, ano?).

Entre os três filmes aqui em análise, dois deles são musicais. Neles, a música aparece como um elemento diegético, pois temos a presença dos cantores e cantoras nas cenas. As vozes não são descorporificadas e os sentimentos e ações nas películas são anunciados por um diálogo musical entre os personagens e o público. Assim, o vínculo ontológico entre público e personagens dos filmes não pode ser separado devido às profundas emoções que o corpo sente com a música. Temos um mundo manifesto pelo som de vozes em canções que irão compor as narrativas, e a presença constante da música torna o espectador mais vulnerável às emoções transmitidas pelas vozes e sons. Acredita-se que o som “desempenhe um

12 Ei, JC, JC você não morreria por mim. (Tradução própria).

papel muito mais abrangente de ancorar e estabilizar, real e metaforicamente, o corpo do espectador no espaço" (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 155). A música como participante da construção cinematográfica se torna um elemento importante ao estabilizar o espectador no espaço na medida em que se apresenta como um elemento da experiência cinematográfica. Ela conduz a quem assiste aos filmes para uma maior percepção daquilo que está vivenciando nas telas, de modo que o espectador deixa de ser um receptor passivo, mas efetivado corporalmente na textura do filme.

O som, no espaço dos filmes, ganha novos significados ao se duplicarem com as cenas. Aliada às canções temos a coreografia das danças, que aparecem em momentos significativos na construção das histórias. Aqui, não somente o ouvido ganhará espaço como órgão receptor do elemento sonoro, mas todo o corpo do espectador se agitará nas poltronas das salas de exibição com esse espetáculo performático e sonoro. Pode-se pensar "que o som se materializa na tela como imagem" (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 155).

Esteticamente, a indústria cinematográfica integrou o som ao sistema de imagens, possibilitando a reflexão sobre sua própria materialidade na dramatização de diversos musicais, sobre a corporificação da própria imagem. O som corporificado, significa antes de tudo, uma nova forma de ver, que é sempre direcional, "ao passo que ouvir é sempre uma percepção tridimensional, espacial, isto é, cria um espaço acústico, porque ouvimos em todas as direções" (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 161). Temos o corpo e voz em condições de união e separação dentro das películas; as imagens são gravadas e exibidas de forma diferente do som – "as primeiras são um processo óptico-químico, os últimos são acústico-eletrônico" (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 162) que, com a popularização da música pelo rádio contribuiu para que essa combinação fosse bem aceita pelo espectador no cinema.

O que se percebe hoje é que o som traz uma nova dimensão aos filmes, um novo corpo, visto que se traduz em um fenômeno espacial que contraria a imagem bidimensional da tela; ele também possui qualidades hapticas e táteis, quando relacionados a ondas sonoras que se movimentam no espaço e fazem os corpos vibrarem. Nos filmes acolhidos aqui, podemos perceber que as emoções dos personagens são acentuadas pela música e provocam no espectador as mesmas sensações.

Nos anos de 1970, com o intuito de atrair mais público para as salas de cinema, os quais estavam mais envolvidos com os grandes festivais de *rock* do que com as imagens, as superproduções deste período, feitas pela *Nova Hollywood*, investiram em novas tecnologias de áudio/som. Esses novos sistemas tecnológicos possibilitaram que o som multiplicasse sua própria possibilidade de se sobrepor a outros sons, permitindo que essa sonoridade dos filmes ultrapassasse os limites

da tela de projeção para o espaço do espectador. “O filme já não existia apenas na tela, estendia-se para o auditório também” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 168)”.

O som natural dos anos de 1960 representou a liberdade juvenil e serviu tanto de trilha sonora para diversos filmes produzidos neste período, quanto para a composição de musicais que, diferenciados das produções anteriores, tiveram o intenso ritmo do *rock* alinhado com as imagens na tela; o som do *folk-rock* já representava os protestos da contracultura por todo o país desde 1965. Em São Francisco surgia um estilo de *rock* criativo que dominaria o gosto popular “uma mistura de *folk-rock* e *blues* que renascia” (Friedlander, 2003, p. 267). Nas letras das canções, os valores de uma sociedade tradicional e seu comportamento eram duramente criticados. As letras das músicas também manifestavam os estados alterados de consciência pelo uso de alucinógenos. Esses sons da juventude gritaram a dissonância da transformação social em curso. Os sons “querem significar, em primeiro lugar, a vida. Acentuam sua expansão. Trata-se de um movimento que vai na direção de outra vida” (Maraschin, 1996, p. 94).

Conforme a definição que usamos de religião, que se atribui a ela a cultura enquanto sua forma, encontramos na música a substância da religião ao apontarmos que nela estão contidos diferentes tipos de valores, questões que tocam o ser humano de maneira última e participam na construção de significados para a existência no mundo. A música, portanto, é um elemento existencial que, dentro da contracultura, cantava as novas possibilidades de liberdade, de tocar a sensibilidade humana do século XX.

Ao criar o universo através do som, “No princípio já existia o Verbo e o Verbo era Deus” (Jo 1:1), Deus cria um universo sonoro “que ele, ruidosamente, considera muito bom” (Maraschin, 1996, p. 94). Assim, a voz humana vem como cocriadora de mundos, por meio do teatro, do cinema e da música, que são preenchidos sonoramente por sons, ruídos e silêncio. Temos os ritmos e compassos nas cenas dos filmes que seguem essa lógica musical. Essa sonoridade quer afirmar em favor da vida, e seu ritmo nos revela a gratidão de estarmos nela. Se temos a sociedade industrial como meio de abafar os sons da vida através dos ruídos de suas produções, a contracultura e o *rock* vieram para despertar a juventude dessa alienação, dessa terra em transe e sacudir as estruturas sociais estabelecidas. O ruído das guitarras distorcidas passou a ser o ruído de paz e amor, de fraternidade, de religião. Os sons das guitarras vieram encarnar questões existenciais em sua nova forma de soar aos ouvidos humanos, como servir de valores que pudessem lidar com tais questões. Gravadas nos antigos LPs e tidas como elementos não diegéticos nos filmes, é verdade que a música foi posta em outro pedestal, a dos palcos em grandes festivais que se iniciaram na metade dos anos de 1960. De

forma que convidavam os jovens a participarem daquela grande liturgia existencial e despertá-los do sono do conformismo, admitindo que a religião está para além das paredes de qualquer templo; ela está nas ruas das cidades, nos encontros e desencontros entre pessoas, se misturam com os sons dos ambientes externos, enfim, a música faz parte da cultura, e como toda cultura produzida pelo espírito humano é de um ponto de vista religioso, podemos entendê-la como sendo um dos aspectos de nossa religiosidade.

Música também é uma forma de linguagem por onde se passa uma mensagem. Mensagem que a contracultura manifestou, musicalmente, todos os seus anseios de mudanças, de rompimento com a tradição, de livramento do mal exposto pelo apelo consumista, pelos discursos de ódio, de racismo e homofobia. Ela se transformou em um eixo central de sentidos para os grupos que delas usufruíam e se uniam para consolidar a vida em uma grande comunidade.

Estas canções (chamadas de ‘novas canções’) de enorme teor crítico abordavam uma grande variedade de temas. Algumas como *Somebody to Love*, do Jefferson Airplane, veiculavam o tema comum do amor romântico, adicionando um toque de preocupação social e alienação. Outras, como *Dark Star*, do Greatful Dead, exploravam temas mais metafísicos ou esotéricos, enquanto *I Fell Like I'm Fix*, do Country Joe and The Fish, e *Fortunat Son*, do Creedance Clearwater Revival, proferiam comentários políticos sobre assuntos contemporâneos como a Guerra do Vietnã (Friedlander, 2003, p. 269).

Assim, as canções compostas nesta época usaram de uma linguagem jovem em seus ritmos e melodias para combater a interferência do meio social nas comunidades alternativas, uma espécie de código, “de um núcleo de sentido que está no âmago da experiência do grupo” (Maraschin, 1996, p. 98). Neste momento, o *rock* se torna um “som litúrgico” ao fazer parte das celebrações juvenis, uma assembleia, usando o termo religioso, onde os fiéis se uniam para celebrar a vida.

O *rock* se tornou a canção popular americana e para a juventude passou a ser considerada como uma forma de oração (não intencional - conforme Calvani), ela vem de nosso interior “revelam nosso desamparo, nostalgia, nossos sonhos e ideais” (Calvani, 2010, p. 209). Alguns exemplos podem ser tirados dos filmes. Canções como *Let The Sunshine In*, do filme *Hair*: – “Em algum lugar. / Dentro de alguma coisa há um pouco de gratidão. / Quem sabe o que nos espera adiante em nossas vidas”. Ou ainda do mesmo filme, *The Rest is Silence*: “Eu sou gênio, gênio. / Que acredita em Deus. / Neste Deus que pode / crer em flor”. Os versos destacados enfatizam a decepção com a religião em meios aos conflitos sociais e existenciais de uma época. Deve haver gratidão em algum lugar em meio ingratidão gerada pelo mundo moderno ou ainda crer em um Deus que crê na natureza é melhor

do que o Deus que faz a guerra. Apesar dos protestos, percebe-se uma busca pela transcendência, “por comunhão com um mistério maior” (Calvani, 2010, p. 209). Neste sentido, a música apresenta uma preocupação última, o que lhe atribui um fundamento religioso.

Os musicais anunciados aqui, apresentam também a dança que, nas comunidades primitivas, possuía um caráter sagrado e esteve presente em todas as culturas do mundo de diversas formas. Nos filmes não são usadas em cultos apartados da vida cotidiana; é justamente nos cenários externos que ela aparece como “forma de liberação do corpo reprimido, ou ainda, como linguagem para dizer o indizível” (Wurzba, 2009, p. 39). Não é só a beleza estética que ela promove, mas uma completude entre corpo e alma na busca de uma totalidade de sentidos que só podem ser adquiridos através de experiências vividas de quem dança. Desta forma, o corpo se torna um lugar singular de habitação do sagrado, transformando-se em um símbolo de vida. No cinema, vai depender das imagens que são representadas para adicionar sentidos a elas. Temos, assim, música e imagem que passam pelo corpo do espectador, agora adicionado ao instinto motor que dá equilíbrio, ordem e sentido à imaginação na união entre o movimento do corpo e o pensamento, entre imagem e movimento, com o objetivo de alcançar a totalidade individual do sujeito que dança, local de habitação do sagrado.

Conforme o tempo e espaço estão delimitados pela duração da película, eles também estão presentes na dança, porém esse tempo e espaço são de ordens diferentes do real. Assim como o ser humano sai de um tempo profano para adentrar em um tempo sagrado, quando entra em contato com a ritualística religiosa, a dança promove a mesma separação, entretanto, quem dança sai de seu tempo cotidiano “para penetrar no vazio, onde não há tempo, como abandona seu espaço para chegar ao infinito” (Wurzba, 2009, p. 44). Quando nos são apresentados os grupos dançando nos filmes, o que vemos são mais que movimentos sincronizados, são movimentos que parecem transcender o dançarino o qual se desloca do seu “eu” para participar ativamente dos acontecimentos cotidianos. Sem usar palavras, mas o movimento do corpo, a dança parece expressar o que as palavras não poderiam.

Presente em todas as épocas e culturas, para alguns povos, ela tinha um caráter sagrado, “dançar significava harmonizar-se com os poderes cósmicos” (Wurzba, 2009, p. 48) fazendo parte de rituais de caráter sagrado e celebrações da vida, da morte, da colheita, da fertilidade etc. Dançando, o ser humano busca transcendência numa tentativa de se identificar com as divindades, tornando-se uno com elas. Nos filmes, observamos que a dança não é somente para demonstrar momentos de alegria, como na entrada de Jesus em Jerusalém, mas também se apresentam em momentos de angústia, de questionamentos, sempre que a intenção

seja buscar significado para a condição apresentada, como em *Hair*, quando a sexualidade e etnia humanas entram como tema de discussão em cenas como a de apresentação de homens para os exames médicos de admissão no exército.

Através do corpo, o espírito humano se transformou de suas formas mais primitivas à contemporaneidade, ao expressar sua ligação com o divino, com a natureza, de forma a integrar o ser humano com o movimento do mundo, “com o significado que ela é capaz de acessar” (Wurzba, 2009, p. 59).

Como forma simbólica dos sentimentos humanos, a dança deixa de ser algo abstrato e passa a ter conteúdo. Como nos filmes, onde os sentimentos são interpretados por atores, os gestos dos bailarinos são controlados também pela imaginação, roteiro, coreografias, e não por sentimentos reais. Os gestos representam o desejo de uma juventude em ascensão de se expressar. Assim, o artista expressa o significado simbólico da realidade que ele próprio encontra no mundo, não como algo ilusório, mas como realidade revelada e manifestada pelo símbolo, o reino do sagrado. Ao dançar, o ser humano se desliga de seu tempo e espaço reais e penetra no reino do sagrado, se libertando das forças gravitacionais que controlam seu corpo. Assim, quando dança, o ser humano manifesta sua preocupação última ao acessar as camadas mais profundas de sua alma, ao atualizar seu potencial na experiência vivida, o que lhe traz significado existencial.

Ao dançar, o ser humano também estabelece relação com a natureza, participa do movimento cósmico, liga-se a seus pares, a si mesmo, ao mistério da própria vida. Como a religião, a dança revela a visão de um mundo totalmente significante, o qual qualitativamente outro, no qual a existência individual adquire sentido (Wurzba, 2009, p. 59).

Pode-se concluir, então, que por meio da dança, assim como do cinema e da religião, o ser humano cria mundos, subverte a realidade, pois, a dança nos leva para uma outra dimensão existencial, na qual tempo e espaço adquirirão novos sentidos nessa participação. Dimensão que ultrapassa a finitude dos corpos para alcançar a liberdade que transcende quem dança, pois essa transcendência é sua experiência com o sagrado, ao adquirir um significado espiritual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tivemos na década de 1960, um movimento juvenil, que cunhou diversas expressões as quais mobilizaram toda uma geração de jovens e intelectuais em diferentes partes do mundo ocidental, elaborando uma crítica ao sistema dominante. Um novo foco de contestação radical propôs uma nova postura diante dos valores de existir no mundo. Buscaram ressignificar essa existência abarcando alguns valores da religião, de modo que se tornasse possível que esses valores, como o pacifismo, a alteridade etc., respondessem aos anseios humanos frente a dura realidade do mundo imposto pelo imperialismo da sociedade industrial. A contracultura foi uma nova proposta de criação de mundo, sendo que por meio da arte mundos são criados, imaginados, sonhados, subvertidos e, através deste ato criativo do espírito humano, o que se apresenta é uma alternativa para conceituar a religião, que se destaque dos pareceres tradicionais de interpretação dela.

Para aproximar os estudos entre religião e arte, os elementos que Tillich considera como existentialistas podem ser encontrados nas produções cinematográficas escolhidas para esta pesquisa, com a finalidade de descrever a alienação do ser humano moderno. Entendemos a religião como ser tocado por “questões últimas”, tudo aquilo que remete à preocupação com a existência humana e sua vida espiritual e a produção artística é uma das formas de nos relacionar com o que nos transcende. Diferente dos pensamentos teológicos conservadores, no qual ao ser humano é ditado apenas a resiliência de receber algo de fora, sendo que essa mediação é de exclusividade das autoridades religiosas. Entendemos que por meio de nossa produção cultural estamos conectados com o Incondicionado, em oposição à aceitação de dogmas ou doutrinas que, entre outras funções dentro do escopo religioso, objetiva a manutenção de interpretações enrijecidas e a proibição de certos questionamentos, como o de um Jesus histórico.

A contracultura estimulou uma nova síntese entre religião e cultura, com a atuação juvenil em toda a produção cultural que emergiu na década de 1960. Deu-se como consequência um novo entendimento entre a existência humana e sua relação com o sagrado. Essa comunidade, formada fora da igreja, compôs um novo horizonte de possibilidades, com decisões imediatas do indivíduo em meio a uma cultura contemporânea globalizada. Cultura e fé foram relacionadas rapidamente ao compreenderem que fé e cultura não eram incompatíveis. A cultura é criada para situar o ser humano em um ordenamento frente ao caos que é o mundo e temos a religião como eixo central dessa criação.

Foi importante levantar as teorias sobre as diversas fases do cinema para incluir o espectador, a quem os filmes são dirigidos, como também àqueles que são provocados pelas discussões propostas pelos cineastas. Foram eles que participaram da ressignificação da religião enquanto seres ativos de uma geração.

A intenção foi deslocar o espectador não para os aspectos formais do filme, mas para seu conteúdo, que aprova sua transformação em testemunha direta do que se passa na tela por meio de seus sentidos.

Embora tenham linguagens autônomas, o cinema, assim como a religião, possibilita uma reconstrução da realidade. Também nos fornece formas de subverter a realidade dada, por meio de reflexões que nos autorize a interpretar o papel da religião dentro da vida social humana. Ao criar mundos, o cinema como a religião intervêm na realidade, a subverte, não se prendendo à mera representação dele. Mundo que fornece sentido e nos situa nos questionamentos de fatos pela ficção e permite ao artista tratar e retratar os dramas humanos e suas buscas de sentido enquanto tais.

A passagem de um mundo, real, para o outro, cinematográfico, é um momento encontrado em todo o início da projeção de um filme, o que contribui para afirmar a coexistência de dois mundos, ambos separados e conectados por um limite. Como já dito, é por meio do olhar, o primeiro dos sentidos usado pelo espectador no cinema, que se percebe como a religião é subvertida nesse universo criado. É possível que no encontro entre espectador e o mundo criado pelo cinema, ocorra uma transformação de ambos quando o diálogo entre eles for bem estabelecido. Para que esse diálogo aconteça, os cineastas da década de 1970, puseram a juventude *hippie* nas telas, ressignificaram tradições, questionaram a realidade, influenciados pelo comportamento juvenil. Como dito, tivemos uma geração que buscou por hierofanias fora das igrejas.

Nas cenas dos filmes encontramos as evidências que fundamentam nosso argumento de que o cinema se aproxima dos estudos sobre religião. Através dos conflitos que encontramos entre os personagens nas telas percebemos como o espectador é tocado sobre si mesmo e o mundo em que habita, sobre sua alienação e finitude enquanto condição humana.

As imagens dos filmes podem também contribuir para entendermos o fenômeno religioso. No cinema da contracultura, os temas abordados manifestam nossas preocupações existenciais: o bem e o mal, alegria e tristeza, vida e morte etc. De modo que a produção artística se torna uma referência ao abalar ou fundar mundos, ao se abrir para quem a contempla. Os nossos sentidos e emoções são diretamente atingidos por sua linguagem, conforme acontece com a linguagem religiosa, quanto esta alcança os sentimentos e anseios do ser humano religioso. Ambos abalam nossa relação com a realidade a pondo em questionamento. Observamos nos filmes suas possibilidades de subversão da religião instaurada, mas também que a própria religião seja capaz de subverter o mundo estabelecido, pois, questionar a religião como falta de sentido é um pedido para a atualização

de sua mensagem, de ressignificá-lo como o cinema fez a partir do ponto de vista *hippie*. As regras de moralidade estabelecidas foram desmisticificadas pela juventude e os cineastas da *Nova Hollywood* as levaram para as telas.

Ao cristianismo deram uma nova roupagem para a imagem de Jesus, ao estabelecerem o diálogo com as tradições que chegavam do Oriente, com os protestos do momento e com o próprio xamanismo americano: tudo com o objetivo de expandir a consciência e se sentir acolhido na esfera espiritual. Desta forma, tivemos uma assimilação da religião com uma função prática de curar o mundo e denotar respostas para o desamparo humano.

Muitas vezes, a religião traz consigo elementos que servem de crítica à vida social. Ela anda na “contramão”, quando se rebela contra as injustiças sociais. De sua praticidade surge o amparo, o significado que ela passa a fazer na vida do ser humano, quando entendida como expressão de uma força superior. Força que proporcionaria ao artista a expressá-la por meio de sua arte, ao apontar para algo além de si mesmo, para a dimensão de mistério que envolve a vida. Esta forma de transcender remete para a dimensão do sagrado, a ressignificação de nossas heranças mitológicas. A persona de Jesus, em *Jesus Cristo Superstar*, por exemplo, busca formar uma ideia de um Cristo mais humano.

Tillich propôs como a teologia poderia fazer uso da arte ao evidenciar os aspectos existenciais ali presentes e estabelecer um ponto de síntese entre eles. O interesse estava em demonstrar como a cultura elaborava questões para as quais a religião teria condições de responder. Os novos cineastas perceberam como os conflitos humanos produzidos na vida pessoal e social serviriam de munição para suas produções e questionamentos sobre o mundo.

Assim sendo, na articulação entre religião e cinema, a diegese cinematográfica questionou a estrutura histórica do mundo, permitindo ao espectador repensar a si mesmo. Os filmes com a temática *hippie* se tornaram representativos ao trazer para as telas todas as questões importantes para essa geração, que se revelaram como preocupação religiosa. Assim, as artes audiovisuais, ao subverterem a ordem do mundo natural, serviram como canal para que a diversidade de ideias fosse posta em debate. Limitando-se aqui à arte cinematográfica, ela é capaz de captar a realidade presente, configurar-se como um espelho e refletir as angústias da vida moderna, às quais caberia à religião dar respostas. É quando a sociedade se reconhece nas representações de personagens e seus conflitos que o paralelo entre a religião e o cinema pode ser traçado. Importante lembrar que os filmes abordam temas de preocupação do ser humano, precisamente por não serem a autorreferenciados, não se fecharem em si mesmos, mas se abrirem ao diálogo entre diferentes dimensões socioculturais e por sua aproximação com o onírico, o cinema situa-se mais próximo do discurso religioso.

O termo “subversão”, utilizado aqui, aponta que a religião pode também questionar um ordenamento assentado, instaurando novos sentidos para que ela possa ser compreendida em nossos dias. O termo também aponta para a destruição da ordem estabelecida, conforme ocorreu na contracultura. E para falar de subversão usamos da estética, que é um elemento religioso, quando esta leva o ser humano a sua autopercepção e provoca mudanças qualitativas na pessoa que a vivencia. Os “estranhamentos” entre personagens passam pela estética de seus figurinos, o que os leva a sofrerem com os preconceitos de uma sociedade tradicional. Símbolos e ritos cristãos também foram usados como elementos de subversão, como forma de atualização da mensagem religiosa nos filmes.

Importante frisar na contracultura é sua herança de uma consciência de possibilidades, que vai além dos limites sociais. É a lembrança de que mesmo sendo uma utopia, ainda assim é possível experimentar a liberdade como caminho para desenvolver todo o potencial criativo, cognitivo e afetivo do ser humano. A experiência da subversão foi importante para mudar os valores e acentuar o imprescindível que nos escapa constantemente: a consciência e a liberdade.

Podemos concluir que as imagens descritas desempenham um papel importante também na mediação de “simpatia” entre os filmes e seu público na época de seus lançamentos, ao provocarem reações sentidas profundamente pelo espectador nas salas de exibição. As subversões pelas imagens foram usadas, também, para representar um senso de comunidade, de relação entre a vida religiosa e as práticas visuais, demonstrando que o estudo da cultura visual não deve estar isolado de outras formas de sensação e representação. Ver é parte da experiência incorporada de sentimento, portanto, o seu papel é o de revelar mundos, assim como proposto pela religião. Igualmente, o cinema produzido no período da contracultura trouxe inovações no seu modo de criar, de refletir valores como *American way of life*, de propor reflexões acerca da realidade, dá existência e das identidades juvenis, agora deslocadas e fragmentadas pela modernidade tardia. A música e a dança também entram nos filmes como elementos de subversão; o rock alterou comportamentos juvenis em todo o mundo e a dança trouxe para as telas a ressignificação de tradições religiosas ancestrais. Na integração entre corpo e alma, ela se estrutura na busca de uma totalidade de sentidos, transformando o corpo em local de habitação do sagrado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão. **Uma geração em debate**: Beats ou Beatniks? Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Historia/artigos/8almeida_marcos_artigo.pdf.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BISKIND, Peter. **Como a geração Sexo-Drogas-e-Rock'n Roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

CABRERA, Júlio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Brasília: Rocco Digital, 2006.

CALVANI, Carlos Eduardo. Bem-Aventurados os que Não Viram e Creram: algumas observações sobre Jesus no cinema. **Numen: Revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 11, n. 1 e 2, p. 101-132, 2008.

CALVANI, Carlos Eduardo. Momentos de beleza – Teologia e MPB a partir de Tillich. **Revista Eletrônica Correlatio**, n. 8, Outubro de 2005.

CALVANI, Carlos Eduardo. **Teologia da Arte**: Espiritualidade, Igreja e Cultura a partir de Paul Tillich. São Paulo: Fonte Editorial/Paulinas, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A Imagem - Movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DUNN, Christopher. **Contracultura**: Alternative arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil. The University of North Carolina, 2016, p. 1-35.

DUQUE, Juliana F. **O desenho como estratégia gráfica do design de cartaz da contracultura**. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058. Lisboa, Portugal: 2017.

EASY RIDER. Direção: Dennis Hopper, 1969. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1999. 1 DVD (95 min.): son, color.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. A essência das religiões. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1999.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus, 2018.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**: Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone, Urania Tourinho Peres. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- GARCIA, Sueli. A contracultura e a vestimenta hippie- EUA e Inglaterra. **Rev. Belas Artes**, [S.I], n. 24, Mai-Ago, 2017.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll**: uma história social. 2. ed. Trad. A. Costa. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- FROMM, Erich. **Ter ou ser?**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- GILES, Thomas Ransom. **Introdução à Filosofia**. 2. ed. São Paulo: E.P.U – Editora Pedagógica e Universitária, 1979, 1980.
- GRONDIN, Jean. **Hermenêutica**: Introdução à hermenêutica filosófica. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 1999.
- HAIR*. Direção Milos Formam, 1979. Estados Unidos: Warner Bros, 1 DVD (121 min.): son, color.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HEATH, Joseph; POTTER, Andrew. **Rebelarse vende**: El negocio de la contracultura. Bogotá/ Colômbia: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Tauros, Alfaguara S.A., 2005.
- HOBSBAWN, Eric. A era de Ouro: Revolução cultural. In: HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo. Editora Schwarcz, 1977.
- JESUS CRISTO SUPERSTAR*. Direção: Norman Jewison, 1973. Estados Unidos: Universal Pictures, 2003. 1 DVD (108 min.): son. color.
- KEROUAC, Jack. **On the road**. Trad. Eduardo Buen. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MACIEL, Josemar de Campos. A hospitalidade e a revelação da humanidade. Notas em margem a um pequeno clássico. **Revista Hospitalidade**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 114-137, 2019. DOI: <https://doi.org/10.21714/2179-9164.2019.v16n2.006>.
- MARASCHIN, Jacinto. Os sons da liturgia. In: MARASCHIN, Jacinto. **A Beleza da Santidade**: ensaios de liturgia. São Paulo: Aste, 1996.
- MENEZES, Ramiro Délia Borges de. A Incondicionalidade da Hospitalidade em Derrida: A vivência da Desconstrução. **Fragmentos de Filosofia**, [S.I], n. 13 p. 19-41, 2015. ISSN 1132-3329.

MILLER. Timothy S. **The hippies and American values**. 2. ed. The University of Tennessee: All Rights Reserved. Manufactured in the United States of America, 1992.

MORGAN, David. **The look of sympathy**: Religion, visual culture and the social life of feeling. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/233659195_The_Look_of_Sympathy_Religion_Visual_Culture_and_the_Social_Life_of_Feeling.

NOVAES, Juan. CALDERARI, Larissa. MOREIRA, Leonardo. BARROS, Luanna. **Mentes da contramão**: Perfis da contracultura. Vila Velha: Opção Editora, 2012.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIEPER, Frederico. **Religião e cinema**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANTOS, Guilherme Fellipin dos. O cinema da contracultura na Guerra Fria e os novos paradigmas socioculturais. **Revista Multiface**, v. 5, n. 1. Belo Horizonte, 2017.

SILVEIRA, Christiane Nilcélia. **A contracultura no cinema**: uma análise do filme *Hair*. Uberlândia, 1999. Disponível em: <https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TILLICH, Paul. **Teologia da cultura**. 18. ed. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TILLICH, Paul. **Textos selecionados**. 18. ed. São Paulo: Fonte Editorial, 2020.

TILLICH, Paul. **Teologia sistemática**. v.1. São Paulo: Edições Paulinas. 1984

VILHENA, Maria Ângela. Ritos religiosos. In: PASSOS, João Décio; USARSKI, Frank. **Compendio de ciência da religião**. São Paulo: Paulus, Paulinas, 2013. p. 513-524.

VITECK, Marlon Cristiano. **Rebeldia em cena** – A juventude transviada no cinema hollywoodiano nas décadas de 50 e 60. 2009. Dissertação (Mestrado em História, Poder e Práticas Sociais)- Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná / UNIOESTE]. Marechal Cândido Rondon, 2009. Disponível em: http://tede.unioeste.br/bitstream/tede/1751/1/Cristiano_%20Viteck_2009.

WAINBERG, Jacques A. A comunicação dissidente e os atos que falam. **Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia. Comunicação política**, Porto Alegre. v. 24, n. 1, jan. / abr. 2017. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bits-tream/10923/9849/2/A_Comunicacao_Dissidente_e_os_Atos_que_Falam.pdf.

WATTS, Allan. **La cultura de la contracultura**. Editor digital Titivillus ePub base r1. 2, 1998.

WILLER, Claudio. **Geração beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WILLER, Claudio. **Os rebeldes, geração beat e anarquismo místico**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WURZBA, Lilian. A dança da alma – A dança e o sagrado: um gesto no caminho da individuação. In: ZIMMERMANN, Elisabeth. **Corpo e individuação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

SOBRE O AUTOR

Marcelo Massi Martins, natural de Juiz de Fora, Minas Gerais. Licenciado em Letras pelo CES – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, MG, em 2001; pós-graduado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, em 2002. Participou do Curso de Capacitação de Professores, em 2005, por meio da secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, ministrado na UFMG. Retornou, como diplomado, para a UFJF em 2014 para cursar o bacharelado em Ciência da Religião, ainda não concluído, e foi aprovado no PPCIR em 2020 onde cursou o Mestrado em Ciência da Religião, na área de conhecimento em Filosofia da Religião.

Professor, músico autodidata, artista independente, participou da edição do v.18 n.1 da Revista Sacrilegens, Dossiê: Religião e Violência, como revisor e criador da capa da mesma, cuja edição traz a obra intitulada A representação da Queda do Céu inspirada na obra A queda do céu: palavras de um xamã Yanomani, de Davi Kopenawa e Albert Bruce (2015, Cia das Letras).