

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, JORNALISMO E SERVIÇO SOCIAL  
CURSO DE JORNALISMO

Luísa Regina Silva Rodrigues

**Poder, linguagem e música: uma análise das estratégias narrativas do filme**  
*Jesus Cristo Superstar*

Mariana

2017

Luísa Regina Silva Rodrigues

Curso de Jornalismo – UFOP

PODER, LINGUAGEM E MÚSICA:

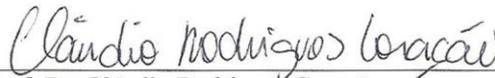
UMA ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DO FILME JESUS CRISTO  
SUPERSTAR

Trabalho apresentado ao Curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lucília Borges.

Banca Examinadora:



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria Lucília Borges



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração



\_\_\_\_\_  
Me. Rafael Drumond

Mariana, 29 de agosto de 2017.

R696p Rodrigues, Luisa Regina Silva

Poder, linguagem e música [recurso eletrônico] : uma análise das estratégias narrativas do filme Jesus Cristo Superstar / Luisa Regina Silva Rodrigues.-Mariana, MG, 2017.

1 CD-ROM; 4 3/4 pol.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social - DECSO/ICSA/UPOP

1. Cinema - Aspectos religiosos - Teses. 2. MEM. 3. Cinema - Crítica. - Teses. 4. Monografia. 5. Cinema - Comunicação - Teses. 6. Contracultura - Teses. 7. Poder - Teses. 8. Linguagem e cultura - Teses. I. Borges, Maria Lucília. II. Universidade Federal de Ouro Preto - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas - Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 791

: 15

: 1419050

## **Agradecimentos**

Agradeço, primeiramente, à Universidade Federal de Ouro Preto, universidade pública, que proporcionou todo o conhecimento que me faltava para entrar no mercado de trabalho com a segurança de que pertencço à Comunicação. Aproveito a deixa para agradecer a todos os meus colegas e professores, que me acolheram com tanto carinho e cuidado.

Falando em professores, gostaria de agradecer, especialmente, à minha mãe, que venceu todos os seus receios de dar aulas para a própria filha sem perder o carinho e o respeito. Antes professora de minha vida, hoje, ela é, também, mestre de grande parte de meus conhecimentos profissionais.

Também quero mostrar o quanto sou grata por meu pai, Fabrício, meus avós (que não puderam me ver formar, mas me deram todo o apoio quando ingressei novamente ao mundo acadêmico) e minha madrinha Thaíse. Afinal, tudo fica mais fácil quando temos o amor incondicional de nossa família. O agradecimento a meu tio Avelar fica em destaque, pois quem me introduziu o melhor e mais significativo filme de minha vida foi ele.

Por falar em família, também quero prestar minha gratidão a Lucas, meu melhor amigo e companheiro, que me cedeu consolos incansáveis nos piores momentos e comemorou com bastante intensidade a cada vitória por mim conquistada.

Por fim, agradeço a Deus e à minha querida orientadora Lucília Borges. Sim, acreditem: ambos têm bastante em comum. Se não fosse pelos dois, este projeto não teria sido concretizado. Professora, obrigada por fazer de mim quem sou hoje. Um salve!

*“If God had a face what would it look like and would you want to see,  
if seeing meant that you would have to believe in things like  
heaven, and in Jesus, and the saints, and all the prophets?”*

Joan Osborne

## Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o poder da linguagem presente na ópera rock *Jesus Cristo Superstar*, produzida em 1973 e dirigida por Norman Jewison. A ideia é procurar compreender como a linguagem é capaz de realizar processos de desterritorializações de uma história religiosa, suas transições de sagrado para profano e vice-versa. A pesquisa foi elaborada a partir da análise de oito músicas que conseguiram convergir todos os assuntos tratados no projeto: *Heaven on Their Minds*, *Simon Zealotes/Poor Jerusalem*, *Then we are de decided*, *The Temple*, *Pilate and Christ*, *Trial Before Pilate*, *King Herod's Song*, *Damned for All Time*, *Gethsemane* e *Superstar*. As discussões em torno do cinema enquanto obra de arte e a Contracultura (época em que o filme foi produzido) são ancoradas nos estudos de Marcella Furtado, Peter Biskind, Georges Didi-Huberman e Luiz Nogueira. As questões referentes ao profano e sagrado se apoiam nos trabalhos de Carlos Kaufmann, Marilena Chauí, Abner Melanias e Giorgio Agamben. O eixo de discussão que une todas as partes do trabalho, relacionado ao poder da linguagem, é embasado no pesamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

**Palavras-chave:** *Jesus Cristo Superstar*; Cinema; Contracultura; Ópera rock; Poder; Linguagem.

## **Abstract**

This research aims to analyze the power of language present in rock opera *Jesus Christ Superstar*, produced in 1973 and directed by Norman Jewison. The idea is to understand how language is capable of carrying out processes of deterritorialization of a religious history, and its transitions from sacred to profane and vice-versa. The research was elaborated from the analysis of eight songs that managed to converge all the subjects treated in this project: *Heaven on Their Minds*, *Simon Zealotes / Poor Jerusalem*, *Then we are of decided*, *The Temple*, *Pilate and Christ*, *Trial Before Pilate*, *King Herod's Song*, *Damned for All Time*, *Gethsemane* and *Superstar*. The discussions around the cinema as a work of art and the Counterculture (the time the film was produced) are anchored in Marcella Furtado, Peter Biskind, Georges Didi-Huberman and Luiz Nogueira. The questions concerning the profane and sacred are based on the works of Carlos Kaufmann, Marilena Chauí, Abner Melanias and Giorgio Agamben. The axis of discussion that unites all parts of the work, related to the power of language, is based on the thoughts of Gilles Deleuze and Félix Guattari.

**Keywords:** *Jesus Christ Superstar*; Cinema; Counterculture; Rock Opera; Power; Language.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>2 JESUS CRISTO SUPERSTAR E A CONTRACULTURA: O CINEMA COMO ARMA DE CONTESTAÇÃO.....</b>	<b>11</b>
2.1 As luzes (ainda que pequenas e discretas) no fim do túnel .....	11
2.2 Luz, câmera e (contest)ação.....	13
2.3 <i>A Nova Hollywood</i> .....	16
2.4 O Fantasma da Ópera Rock .....	22
<b>3 É POSSÍVEL HUMANIZAR JESUS CRISTO? .....</b>	<b>25</b>
3.1 A dualidade entre sagrado e profano .....	26
3.2 O Sagrado na arte.....	29
3.3 O sagrado e o contemporâneo.....	31
3.4 Da desconstrução da religião à construção do roteiro .....	33
<b>4 PARA DESCONSTRUIR O SAGRADO, É PRECISO PROFANÁ-LO .....</b>	<b>36</b>
4.1 O nascimento de um vagalume.....	37
4.2 O poder da luz que se destaca entre as demais .....	38
4.3 A grande luz que ofusca o vagalume .....	42
4.4 O destino do vagalume começa a ser escrito .....	43
4.5 O pequeno vagalume começa a perder sua própria luz .....	46
4.6 Dos poderes que ofuscam nosso vagalume.....	47
4.7 O vagalume perde a fé no próprio brilho .....	49
4.8 Superstar .....	52
<b>Considerações finais .....</b>	<b>55</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>57</b>

## Introdução

O objetivo desta pesquisa é analisar o poder da linguagem e sua capacidade de desconstruir as noções de sagrado e profano. Para isso, foi escolhida a ópera rock *Jesus Cristo Superstar*, da década de 1970. Sua narrativa, construída a partir da perspectiva do apóstolo Judas Iscariotes, traz à tona discussões que giram em torno da Contracultura no cinema e o seu ponto de vista sobre o bem e o mal, o herói e o vilão, o certo e o errado. Como explica Marcella Furtado Rodrigues:

Desde seus primórdios, sendo parte integrante do mundo e muitas vezes reflexo dele, o cinema pôde acompanhar as principais transformações do século XX. Seja no período entre Guerras Mundiais ou na época da Grande Depressão nos Estados Unidos, na Revolução Socialista Russa, durante as ditaduras nacionais nos países da América-Latina ou nos regimes totalitários da Europa Pós-Guerra, o cinema sempre dialogou com o contexto, os costumes e valores de seu tempo, exaltando-os, criticando-os, direta ou indiretamente. (RODRIGUES, 2010, p. 1)

Para tal discussão, as reflexões do autor Georges Didi-Huberman, em *A Sobrevivência dos Vagalumes*, serão usadas para discutir e compreender a importância dos movimentos de resistência frente ao mundo capitalista e suas formas de controle e opressão.

Como o objeto de pesquisa é um longa-metragem, é relevante debater o papel da produção cinematográfica musical como alternativa de discussões sobre temas importantes para a sociedade de forma atemporal, como religião, política, feminismo e liberdade de expressão – todos esses presentes em momentos do filme. Para isso, serão usados autores como Peter Biskind e Luiz Nogueira.

O estudo também é importante pelo fato de lembrar que a discussão, sobre qualquer assunto, é um fator fundamental da vida. O filme instala debates que, *a priori*, não deveriam ser questionados por ninguém, de acordo com a religião católica. Isso faz com que uma reflexão sobre tolerância a diferentes pontos de vista seja instalada em um espaço extremamente territorializado.

Pelo fato de a obra estudada ser um musical, foi preciso, no primeiro capítulo, realizar uma pesquisa sobre a trilha sonora no cinema e como ela respondeu aos sintomas da *Nova Hollywood* em plena Contracultura. Até porque, como afirma o diretor do longa na sessão de comentários do filme, a produção foi o primeiro videoclipe musical da história. Vale ressaltar,

ainda, que, por ser uma ópera rock, o filme não possui falas. Todas as interpretações estão a cargo das atuações e das letras e melodias das músicas.

Tendo isso em vista, é importante, também, uma análise sobre a evolução do rock e sua relação com o cinema. Afinal, junto às imagens, a trilha sonora alimentava as grandes telas cinematográficas, se modificava e amadurecia com o tempo, de acordo com as demandas da época. Para explicar a transição, será usada a monografia das autoras Maria Fernanda Pulici e Mayra Costa.

Além disso, serão estudados conceitos como a relação do espaço com o som, a partir do trabalho de Giuliano Obici. O autor consegue explicar, com a ajuda de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como “pensar a sonoridade como delimitadora de território, produtora de subjetividade, posse, domínio, marcas, estilo, mais-valia e transformação incorpórea” (OBICI, 2008, p. 18).

Tal poder que o som consegue exercer sobre as pessoas é o gatilho para o segundo capítulo, que tem como objetivo explicar o ponto principal da pesquisa: o que é sagrado e profano e como funciona a transição de um ao outro. As noções de sagrado e profano na arte, inclusive, foram fatores fundamentais para compreender como a dessacralização de Jesus Cristo ocorre, enquanto a construção de Judas como herói acontece. Para isso, serão usados autores como Carlos Kaufmann, Marilena Chauí, Abner Melanias e Giorgio Agamben.

Por fim, a análise do filme, que consta no último capítulo, terá como base teórica, mais uma vez, os estudos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Giorgio Agamben para que as relações entre religiosidade e linguagem possam ser entrelaçadas. Foi realizado um quadro metodológico para analisar todas as músicas da ópera rock e, a partir de cruzamentos, foram selecionadas as seguintes canções: *Heaven on Their Minds*, *Simon Zealotes/Poor Jerusalem*, *Then we are de decided*, *The Temple, Pilate and Christ*, *Trial Before Pilate*, *King Herod's Song*, *Damned for All Time*, *Gethsemane e Superstar*.

## 2 JESUS CRISTO SUPERSTAR E A CONTRACULTURA: O CINEMA COMO ARMA DE CONTESTAÇÃO

### 2.1 As luzes (ainda que pequenas e discretas) no fim do túnel

Em a *Sobrevivência dos Vagalumes*, o escritor e filósofo francês Georges Didi-Huberman traz reflexões, com a ajuda de alguns autores, como Giorgio Agamben e Pier Paolo Pasolini, que podem ser consideradas o alicerce deste projeto.

Desenvolvendo duas metáforas inspiradas na primeira parte da *Divina Comédia*, o autor resgata o *Inferno de Dante* para dar a vida aos *luce* (paraíso) e *luciole* (pequenos vislumbres de luz que representam espíritos do mal).

Citando uma das crônicas de Pasolini, Huberman explica os contrastes entre a *luce* e os *luciole* e os compara, respectivamente, aos holofotes do mundo moderno e capitalista e à resistência a esse sistema.

Dessa forma, os *lucioles*, também conhecidos como vagalumes, eram um tipo de protesto discreto, porém, insistente. Como explica o autor:

Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vagalumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. Quanto às “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”, não são mais do que os corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo, que se confrontam em plena luz dos sitcoms, bem distantes dos discretos, dos hesitantes, dos inocentes vagalumes, essas “lembranças um tanto pungentes do passado”. (HUBERMAN, 2011, p. 30)

Através de tais reflexões e, principalmente, com a ajuda dos demais autores utilizados como referência, Huberman mostra o poder, potencial e vocação das culturas populares de resistência e sobrevivência ao longo dos anos. São elas os vagalumes em meio a uma população de seres não pensantes e hipnotizados pelo mundo caótico e moderno no qual se encontram.

E são esses pequenos *lucioles*, mesmo que passageiros (como tudo na vida), que dão melhores alternativas e perspectivas ao futuro desconhecido. Como observa o autor:

Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam - o projetam, o programam e querem no-lo impor - nossos atuais “conselheiros pífidos”? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver

o espaço - seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável - das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo. (HUMBERMAN, 2011, p. 42)

Seria o *Jesus Cristo Superstar* uma espécie de pequeno vagalume em meio a uma luz ofuscante de filmes destinados ao mercado capitalista de *Hollywood* dos anos 1970? Seria toda a filosofia presente em seu roteiro a contramão do sistema político e moral vigente na época?

Para responder tais questionamentos, é preciso, antes, estudar a Sétima Arte e os ambientes pelos quais ela passou até culminar em nosso objeto de estudos.

Ocorre que o cinema, assim como as outras formas de arte, consegue representar as épocas às quais ele se insere. Ao longo dos anos, o mundo passou por diversas mudanças importantes, como, por exemplo, as duas Guerras Mundiais, a Grande Depressão, a Guerra do Vietnã e a Guerra Fria.

Para se ter ideia, *Hollywood* passou por uma fase próspera, marcada pelas décadas de 1930 e 1940, conhecida como Era de Ouro de *Hollywood*. O período compreendeu a época pós-crise de 1929, fazendo com que o cinema fosse uma alternativa aos anseios da população, que passava por dificuldades devido a uma grande crise econômica (Quebra da Bolsa de Valores e Crise de 29). Como apontam Costa e Pulicci:

A indústria cinematográfica se estabelecia como a “fábrica de sonhos” da sociedade, incentivando o reerguimento da população. Além dos romances e filmes engajados na moral e bons costumes da sociedade americana, os musicais e comédias chegam para entreter com músicas e temas leves para divertir o espectador. (COSTA; PULICCI, 2014, p. 36)

A preocupação desta pesquisa não está em dizer qual época foi a mais significativa ou mais bem representada pela Sétima Arte, mas, sim, recortar e analisar a época à qual o objeto de estudo desta monografia está inserido, que é entre as décadas de 1950 e 1970.

## 2.2 Luz, câmera e (contest)ação



Fonte: Easy Rider, Raging Bulls, 2003.

As engrenagens já estavam em pleno funcionamento e a vida do homem parecia ser ditada por elas. Assim como nas máquinas, cada movimento descompassado poderia prejudicar todo o “bom funcionamento” de uma família. Era preciso sincronia para trabalhar e um grande esforço para manter o compasso com as novidades e ameaças do dia-a-dia. Os trabalhadores estavam sendo trocados por máquinas e isso, curiosamente, fazia com que eles quisessem comprar produtos desnecessários ainda mais. Nascia, assim, o tóxico *American Way of Life*.

Os reflexos das preocupações com o sistema social materialista e mecanizado que marcaria as décadas de 1950 a 1980 já se viam nos filmes das décadas anteriores. São exemplos disso as obras *Tempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936) e *Meu tio* (Jacques Tati, 1958). De todos esses, *Tempos Modernos* talvez tenha sido o longa que mais conseguiu trazer reflexões importantes da época ao traçar um panorama muito nítido do século XX e os impactos sofridos, que tiveram suas raízes na industrialização e nas novas relações de trabalho (RODRIGUES, 2010).

Mas a partir de 1960 surgiu um novo público, que manifestou a sua disponibilidade face a soluções cinematográficas diferentes. Este público pertencia a uma geração alimentada pelas revoluções culturais do pós-guerra e que crescera dominada por um mais profundo sentido das responsabilidades. Foi o Novo Cinema Americano que, corajosamente, veio ao encontro desta corrente. (BACHMAN, 1969, p. 11-12)



Fonte: Tempos Modernos, 1936.

Neste contexto, tendo em vista o objeto de estudos deste trabalho, é importante lembrar que *Hollywood*, desde a década de 1920, também se apropriou de representar a imagem de Jesus Cristo no cinema. Aos poucos, a figura do Messias se tornou ainda mais capitalizada.

A hagiografia violenta, *O rei dos reis* (*The king of kings*, 1927), de Cecil B. De Mille, e *O manto sagrado* (*The robe*, 1953), de Henry Koster, assinalam a estreia do cinemascope. A maior história de todos os tempos (*The greatest story ever told*, 1965), de Georges Stevens, forte pintura popular, porém propenso a envolver-se numa flácida iconografia de santinho. À produção anestesiada se contrapõe *O rei dos reis* (*The king of kings*, 1961), de Nicholas Ray. *Jesus Cristo superstar* (*Jesus Christ superstar*, 1973), leitura não resolvida sobre a vida política de Cristo, de Norman Jewison, é transposição do musical de Andrew Lloyd Webber. (VIGANÒ, 2011, p. 190)

Enfim, todo esse percurso resultou na Contracultura, um movimento que “emergiu contextualmente nos anos 1960 e 1970, como resposta crítica frente às ilusões do capitalismo e pelo rigoroso sistema tecnocrático” (BARROS, 2015, p. 136). Como explica Stuart Hall em *Identidade Cultural da Pós-Modernidade*:

Aqui, primeiramente se forjou uma crítica ao sistema — pobreza no meio da opulência, o poder do complexo industrial-militar, a obscenidade da guerra e o neoimperialismo americano em escala global, a grande mentira da manipulação dos meios de massa, o crescente absurdo de amplos setores da juventude americana, a educação errônea e compulsiva dos estudantes nas enormes e impessoais estruturas das multiuniversidades dependentes das corporações. Porém, em segundo lugar, à medida que os problemas se ampliaram e começaram a se complicar, forjou-se também um novo estilo de ativismo político: as marchas pela liberdade, a organização das comunidades, ocupação dos campus, o “teach-in”, as manifestações de massa, os levantes urbanos caracterizados pelo saque e incêndio, os vários tipos de confrontação. Nesta matriz, algo — uma geração inteira,

um continente, uma era de convencionalismos políticos, evasões, ideologias e agrupações foram descongeladas. (HALL, 2002, p. 56-57)

Contudo, para explicar a Contracultura no cinema, é preciso, antes, retornar à década de 1920 e entender como *Hollywood* funcionava. Seus filmes, na época, não traziam conteúdos que criticavam a sociedade industrial.

Ocorre que o cinema, assim como qualquer prática que se rende ao capitalismo, se tornou uma indústria que visava ao lucro desenfreado. Como explica Marcella Furtado Rodrigues:

O sistema de estúdios nos EUA passou a reforçar o american way of life, exprimindo “os valores tipicamente da classe média americana de otimismo, materialismo e escapismo romântico” (MATTOS, 2006, p. 63). Era o auge dos chamados “filmes família”, “cujas histórias celebravam o lar e respeitavam todas as interdições impostas pelo Código de Produção” (MATTOS, 2006, p. 64). Havia forte exaltação de valores morais e da tradicional família norte-americana. (RODRIGUES, 2010, p. 3)

Em outras palavras, *Hollywood* fazia questão de produzir e vender filmes que garantiam a moral e os bons costumes “da época”. O Código de Produção era, por si só, uma espécie de censura extremamente conservadora que tinha como papel exportar tal padrão da sociedade americana a outros países. Como explica o cineasta Mickey Dolenz, em *Easy Rider, Raging Bulls*, “não nos era permitido, nunca, fazer qualquer tipo de menção à guerra, à sociedade e à qualquer coisa que pudesse ser considerada anti-americana, ou controversia. (...) Era tudo muito ‘descafeinado’” (*Easy Rider, Raging Bulls*, 2003).

Porém os novos reflexos de uma nova Era, marcada pela Contracultura, já estavam batendo nas portas de *Hollywood*.

Os estúdios ainda despejavam nas telas filmes estereotipados, uma sucessão interminável de películas de Doris Day e Rock Hudson; caríssimos épicos, como *Havaí*, *A Bíblia* e *Krakatoa - O Inferno de Java*; filmes de guerra como *Tora! Tora! Tora!* e *O Dia D*. Mesmo quando alguns dos musicais de alto orçamento como *My Fair Lady* e *A Noviça Rebelde* faziam sucesso em meados da década, rapidamente geravam uma orgia de imitações como *Camelot*, *O Fantástico Dr. Dolittle* e *Canção da Normandia*, cujos custos disparavam sem controle. Ao mesmo tempo, as estrelas que ornamentavam esses projetos enferrujados não tinham mais o apelo de bilheteria de tempos idos. *A Noviça Rebelde* foi o derradeiro suspiro dos filmes “para toda a família”, e nos cinco anos seguintes a Guerra do Vietnã cresceu de um pontinho no mapa em algum lugar do Sudeste Asiático a uma realidade que podia roubar a vida de qualquer garoto, até mesmo do seu vizinho. O resultado é que, no final dos anos 60, os estúdios estavam em péssimas condições financeiras. (BIZKIND, 2009, p. 281)

A partir de então, esse padrão conservador começou a se alterar, tendo em vista todas as transformações que estavam acontecendo na época, já citadas neste tópico. Ao refletir sobre um terremoto que aconteceu em fevereiro de 1971, Peter Biskind faz alusão a outro tipo de abalo sísmico que acontecera 10 anos antes.

O verdadeiro terremoto, a convulsão cultural que transformou a indústria do cinema, começaram uma década antes, quando as placas tectônicas debaixo dos estúdios começaram a se mover, rachando as verdades absolutas da Guerra Fria - o medo universal da União Soviética, a paranoia do Terror Vermelho, a ameaça da bomba - e libertando uma nova geração de cineastas do gelo do conformismo dos anos 50. Logo a seguir, vieram, todos misturados, uma série de abalos premonitórios - o movimento dos direitos civis, os Beatles, a pílula, o Vietnã e as drogas - que, combinados, abalaram seriamente os estúdios e fizeram com que um tsunami demográfico que são os baby boomers desabasse sobre eles. (...) quando o flower power bateu no final dos anos 60, bateu com tudo. O país ardia, os Hells Angels desfilavam em suas motos pelo Sunset Boulevard e garotas dançavam na rua de peitos de fora ao som da música do The Doors, que emanava dos clubes da Sunset Strip. (BIZKIND, 2009, p. 5)

### 2.3 A Nova Hollywood



Fonte: Easy Rider, Raging Bulls, 2003.

Neste ponto, é importante perceber o quanto as características da *Hollywood* dos anos 1970 estão retratadas no objeto de estudos desta pesquisa. “O velho era sempre ruim, o novo era sempre bom. Nada era sagrado; tudo podia ser mudado” (BIZKIND, 2009, p. 7).

Jovens Veteranos da Era de Ouro da televisão ao vivo dos anos 50 uniram-se aos refugiados rebeldes do teatro nova-iorquino e a outros visionários para criar um novo

modo de fazer cinema, anos luz à frente do que se fazia até então. (BIZKIND, 2009, p. 296)

Pode-se, então, perceber um movimento apelidado de *A Nova Hollywood*, marcado por jovens diretores que traziam uma bagagem gigantesca de criatividade. Foram marcos dessa época filmes como *Bonnye e Clyde*, *A Primeira Noite de um Homem* (ambos de 1967), *O Bebê de Rosemary* (1968), *Easy Rider* (1969), *M\*A\*S\*H* (1970), *Quando os Homens são Homens* (1971), *O Poderoso Chefão* (1972) e *Godspell* (1973). Como observa Charles Mulvehill em *Easy Rider, Raging Bulls*, “não creio que a maior parte de Hollywood pudesse imaginar o motivo de que alguém querer ver esse filme (*Easy Rider*) e, para mim, essa foi a sensação de que os tempos estavam mudando” (*Easy Rider, Raging Bulls*, 2003).

Na *Nova Hollywood*, os vilões se tornaram os mocinhos. Os expectadores se simpatizavam e torciam por um casal de assaltantes (*Bonnye e Clyde*) ou por um mafioso influente e perigoso como Vito Corleone e sua família (*O Poderoso Chefão*).

*Bonnye & Clyde* foi um êxito tremendo graças ao seu enfoque inconformista que refletia perfeitamente a desilusão reinante do inverno de 67 - 68. Com os protestos contra a guerra do Vietnam, os distúrbios nos guetos e a anarquia das ruas, a juventude expressava o seu descontentamento. (*Easy Riders, Raging Bulls*, 2003)<sup>1</sup>



Fonte: *Bonnye & Clyde*, 1967.

<sup>1</sup> Documentário *Easy Riders, Raging Bulls*, dirigido por Kenneth Bowser Jr. em 2003.

O filme *Godspell* e o filme *Jesus Cristo Superstar* (do mesmo ano), “são altamente devedores do momento social e cultural. Quando não são diretamente frutos da chamada Contracultura, são dela um reflexo bastante importante” (VADICO, 2008, p. 137).

Além disso, como afirma o diretor Norman Jewison durante a sessão de comentários do longa, o filme era “uma leve mistura do moderno e bíblico (...). Nós tentamos estabelecer muitas referências a coisas atuais (...). Esse era o nosso movimento na direção do mundo materialista em que vivíamos na época” (JEWISON, 2004).

Pode-se perceber tais características nos figurinos e elementos de cenas de *Jesus Cristo Superstar*. Os soldados usam armas de fogo, capacetes prateados e calças camufladas. Nas cenas de *Damned for All Time*, canção que expõe as inseguranças de Judas, o apóstolo é perseguido por tanques de guerra e aviões de caça. Os frames de *The Temple*, música que mostra a ira de Jesus frente ao comércio realizado no Templo, denunciam adereços que não pertenciam à época do Messias, como drogas, roupas modernas, novas tecnologias e armas mais avançadas e perigosas. E ainda em *King Herode's Song*, observam-se personagens travestidos que denotam a homossexualidade de forma livre, sem preconceitos. Uma ode à liberdade sexual, digamos.



Fonte: *Jesus Cristo Superstar*, 1973.

Mesmo tendo suas raízes nos jovens norte-americanos que contestavam o *American Way of Life*, a Contracultura se tornou um fenômeno de proporções continentais que propunha novas maneiras de se pensar, agir e sentir. E, neste momento, vale ressaltar que *Jesus Cristo Superstar* foi produzido por um diretor britânico. “A revolução também facilitou o acesso a *Hollywood* e\ou

à distribuição pelos estúdios a vários britânicos (...) e europeus” (BIZKIND, 2009, p. 145). Como afirma Rodrigues:

Em fins da década de 1960, o mundo vive um momento ímpar ao ver surgir em diversos países movimentos de protesto contra padrões estabelecidos. Na Europa e América Latina, estudantes e diversas classes de trabalhadores protestam por seus direitos frente às ditaduras que viviam. Nos Estados Unidos, milhares de jovens saem às ruas para mostrar seu repúdio à guerra do Vietnã e aos costumes dos quais eles queriam se libertar. (RODRIGUES, 2010, p. 4)

E, como complemento, a autora ainda ressalta que:

Diversos movimentos cinematográficos nacionais refletiram esse desejo de mudança dos jovens, com o questionamento dos padrões já estabelecidos tanto no comportamento social quanto na produção audiovisual. Como exemplo desses movimentos, vale a pena citar a Nouvelle Vague, na França, o Free Cinema, na Inglaterra, o New American Cinema Group, nos EUA, e o Cinema Novo, no Brasil. (RODRIGUES, 2005, p. 6)

Como observa Peter Bizkind durante uma analogia do cinema, a década de 1970 foi uma “era de ouro” para *Hollywood* e, infelizmente, como dizia Peter Bart (vice-presidente de produção da *Paramount* na época), a última grande era.

Foi a última vez que *Hollywood* produziu um bloco de filmes arriscados e de alta qualidade - em vez de uma rara e solitária obra-prima -, que eram impulsionados por seus personagens e não pela trama, que desafiavam a tirania da correção técnica, que quebravam os tabus da linguagem e do comportamento, que ousavam ter finais infelizes. Eram filmes frequentemente sem heróis, sem romance, sem - para usar o jargão esportivo, que se tornou onipresente em Hollywood - alguém “por quem torcer”. (...) Os filmes dos anos 70 mantêm intacto seu poder de perturbar; o tempo não lhes tirou o gume, e são tão provocadores hoje quanto o eram no dia em que foram lançados. (BIZKIND, 2009, p. 185)

Em outras palavras, foi estabelecido um novo papel ao cinema: fazer críticas à sociedade, provocar o público e mostrar um pouco da realidade da época. Todo o conceito do *American Way of Life* caiu por terra, cedendo lugar a representações mais condizentes com a *Nova Hollywood*.

A partir dessa observação, é interessante perceber o quanto *Jesus Cristo Superstar* se insere em tal contexto. O filme traz discussões sobre política e religiosidade, colocando Judas Iscariotes, uma figura extremamente polêmica na história de Cristo, como um “anti-herói” que, além de protagonista, é uma espécie de narrador de toda a história. Como observa Ted Neeley, ator que interpretou Jesus na obra:

Ele (Judas) é o narrador. Ele nos liga às outras personagens. Ele narra a história do seu ponto de vista, conta o que viu. O filme se chama *Jesus Cristo SuperStar*. É sobre Jesus, mas o ponto de vista é de Judas e o seu conceito disso tudo (...) e sua suspeita de que Jesus se deixa levar pelo estrelismo, pelo que ele realiza, e acaba dando menos importância ao que prega. (*Jesus Cristo Superstar*, 1973)

Além disso, vale ressaltar os elementos internacionais da Contracultura, como o uso de atores mais comuns e de outras etnias, que acabaram por afetar o filme. Seu enredo nasceu de um compositor britânico que, alguns anos depois, viu sua obra ser materializada em um filme através de um diretor americano. Este, por sua vez, escolheu o próprio lugar onde a história de Jesus aconteceu como set de filmagens e muitos dos figurantes contratados eram daquela região. O *casting* dos artistas foi feito em Los Angeles, mas “o elenco tinha uma integração religiosa muito grande. Eram judeus, muçulmanos, católicos, etc” (JEWISON, 2004). Ou seja, é possível notar que as nuances da Contracultura não estavam presentes somente no filme e seu enredo, mas em toda sua equipe técnica.



Fonte: *Jesus Cristo Superstar*, 1973.

Retomando o começo deste capítulo, é possível ver o quão forte é a relação do cinema com a época na qual ele está inserido. Nesse caso, devido às constantes crises econômicas e políticas com as quais o mundo já vinha enfrentando desde a década de 1930, tornou-se necessária uma nova forma de entretenimento que pudesse distrair a população, mesmo que por pouco tempo.

E é nesse contexto que entram os musicais. Como explica Luis Nogueira:

Tendo conhecido o seu período áureo em tempos de crise política e social (anos 30, 40 e 50), como a grande depressão americana e as guerras mundiais, o musical é entendido por vezes como uma forma excepcional de escapismo e de hedonismo, de recusa ou alheamento de circunstâncias penosas e de uma realidade incômoda e nefasta. Para essa experiência hedonista muito contribuíram diversos factores decisivos da morfologia do musical: uma visão irônica ou eufemista da realidade quotidiana que inevitavelmente tinha num happy ending o seu desfecho; um optimismo heróico do protagonista capaz de superar todas as adversidades; a centralidade do romance e do humor enquanto pathos e matéria narrativa; as espectaculares e deslumbrantes coreografias, visual e ritmicamente arrebatadoras; as sofisticadas, ternas ou extáticas melodias e canções; o cromatismo faustoso e feérico do technicolor, capaz de, por si só, sugerir mundos de fantasia e espanto. (NOGUEIRA, 2010, p. 35)

Porém, devido ao carácter contestatário que surgiu na década de 1960 em diante, os musicais foram incrementados pela Contracultura, de forma que o seu propósito passou a ser mais do que a mera diversão. Um exemplo de tal contestação é o filme *Apocalypse Now*, dirigido em 1979 por Francis Ford Copolla. O longa

mostra que a maioria dos jovens que iam defender os Estados Unidos na guerra do Vietnã estavam apenas cumprindo um papel que lhes foi atribuído naquela sociedade, mas não tinham nenhum objetivo, nem consciência dos ideais que estavam em jogo. Em contrapartida, os vietnamitas tinham consciência dos motivos pelos quais estavam lutando. Eles cresciam aprendendo a ter esse tipo de consciência, pois enfrentaram um longo processo de lutas pela independência de seu país anteriormente. (FERREIRA, 2005, p. 73)

Em resumo, “em seu aspecto mais ambicioso, a *Nova Hollywood* era um movimento determinado a libertar o cinema de seu irmão gêmeo do mal, o comércio, tornando-o capaz de voar alto, cortando a atmosfera rarefeita da arte” (BIZKIND, 2009, p. 195).

Para completar, o cinema também estava passando por evoluções que deixavam o som e as trilhas sonoras do filme cada vez mais modernas e em evidência. Somados ao carácter das contestações pelas quais a época passava, o útil dos protestos se uniu ao agradável da imersão cinematográfica. Como observam Costa e Pulicci: “Com o passar do tempo, ao mesmo tempo em que a trilha musical foi se modificando e se tornando importante na linguagem cinematográfica, a Sétima Arte contou também com as evoluções tecnológicas que levaram cada vez mais o aperfeiçoamento do som” (COSTA, PULICCI, 2014, p. 18).

A partir desse momento, o cinema conheceu o *Rock'n'Roll*.

## 2.4 O Fantasma da Ópera Rock



Fonte: Tommy, 1967.

Como não é possível desvencilhar a Sétima Arte do contexto ao qual ela se insere, vale ressaltar que o objeto de estudos desta pesquisa está inserido numa fase em que o *rock'n'roll* estava em alta por todo o mundo.

(...) A partir da década de 60 as músicas populares passam a fazer parte da trilha musical, algo até então inédito na história do cinema. Aos poucos as canções tomaram o lugar da música instrumental, fazendo com que nos próximos anos explodissem musicais com os ritmos Pop e *Rock 'n' Roll*. Nos anos 70 e 80, o Pop musical foi muito utilizado, para em seguida poder ser desenvolvida a união e combinação entre partituras orquestrais, músicas populares e canção tema do filme. (COSTA; PULICCI, 2014, p. 18)

Ocorre que uma das maneiras pelas quais os jovens da Contracultura encontraram para manifestar suas insatisfações com o sistema social vigente foi através do rock. Com ele, “os revolucionários puderam mostrar muito daquilo que pensavam e propunham” (FERREIRA, 2005, p. 71). Assim, o rock deixou de ser um mero estilo musical para se tornar uma arma de contestação social.

O rock teve suas raízes no *rhythm & blues*, um estilo musical que surgiu com os negros norte-americanos e, a partir de sua popularização, foi caindo cada vez mais nas graças das sociedades ocidentais (FERREIRA, 2005). Como explica Paulo Chacon:

Rock é, portanto, e antes de tudo, som. Ao contrário de outras artes que nos tocam pelo mais racional órgão dos sentidos, que é a visão, a música nos atinge pelo mais sensível,

que é a audição. Para nos desviarmos de um quadro que não nos agrada, teremos muito mais facilidade do que de uma música. Seu leque de ação no espaço parece ser muito mais aberto, quase infinito, porque as notas se espalham em ondas mais amplas do que os traços presos aos limites concretos das molduras. Nesse sentido, dentro da música, uma nota distorcida de guitarra parece atingir não só o ouvido e o cérebro, mas cada uma das células do corpo humano, fazendo do rock um dos ritmos musicais mais agitados que se conhece nas sociedades modernas. (CHACON, 1982, p. 6)

O fato de a escolha do objeto de estudos desta monografia ser uma ópera rock diz muito sobre as intenções do enredo. Afinal, o rock “pressupõe a troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos” (CHACON, 1982, p. 5).

Mesmo com suas raízes nos Estados Unidos, o rock “atravessou as fronteiras tornando-se um fenômeno mundial e perene” (FERREIRA, 2005, p. 71).

A “febre” musical daqueles anos de Contracultura começou em 1967, em festivais como os de Woodstock, Monterrey e Altamont. Foi neles que se concretizou a fusão entre o blues e o rock’n’roll, entre o instinto vital da música negra e a sofisticação eletrônica criada pela tecnologia branca, desbravando novos caminhos para o futuro do rock. Ícones como Jimmy Hendrix e Janis Joplin, conseguiam trazer em suas vozes e acordes a fusão entre música negra e música branca. (FERREIRA, 2005, p. 71)

Neste momento, é importante ressaltar que, ao alcançar dimensões estrangeiras, o rock, assim como a Contracultura, teve bastante representatividade na Europa Ocidental, principalmente na Inglaterra, com ícones como os *Beatles* e *Rolling Stones*, “cujas capacidades para representar os valores de seu tempo eram indiscutíveis” (FERREIRA, 2005, p. 71).

Em grandes festivais como Woodstock, as pessoas se encontravam e experimentavam o coletivismo, ao mesmo tempo em que protestavam contra a intervenção dos Estados Unidos na guerra entre o Vietnã. O filme *Hair* (1979), do diretor Milos Forman, adaptado de musical da Broadway com o mesmo nome, mostra o estilo de vida dos hippies, sua preocupação com a coletividade e sua falta de moradia fixa. Mostra também como utilizavam uma consciência subjetiva, agindo de acordo com suas vontades e não guiados pelos padrões tradicionais de vida. Era através das roupas coloridas e dos cabelos longos ou black power que a sociedade identificava esses indivíduos, que não se submetiam à mecanização e à generalização da esfera capitalista. (FERREIRA, 2005, p.71)

E é nesse contexto que se insere a ópera rock *Jesus Cristo Superstar*, uma produção britânica, porém, com elenco e equipe de religiões, culturas e países diferentes. “Pode-se dizer que *Godspell* está para os *Beatles* (a música é pop; o clima, psicodélico) enquanto *Jesus Cristo*

*Superstar* está para os *Rollings Stones* (a música é rock; e o ambiente, surrealista)” (BOLSHAW, 2011, p. 15).



Fonte: Godspell, 1973.

Oriundas do Latim (*opus*, que significa obra), “as óperas tornaram-se verdadeiras superproduções nas quais a música, a dança, as artes plásticas e o teatro estavam integrados a fim de desenvolver a história” (DE PAULA et al, 2007, p. 104).

Enfim, todas essas narrativas de contestação, presentes neste primeiro capítulo, também se encontram no filme *Jesus Cristo Superstar*, gravado em 1973, que conta os últimos dias da vida de Jesus Cristo. Com essa temática, o filme propõe um debate que envolve o sagrado e o profano, os dilemas do capitalismo e o poder atribuído às celebridades (superstar).

Todas essas particularidades da obra estudada serão detalhadas no capítulo a seguir.

### 3 É POSSÍVEL HUMANIZAR JESUS CRISTO?

Quando se pensa na análise deste objeto de estudos, é preciso ter em mente que todos os filmes carregam suas próprias mensagens e significações. E, neste caso, nada disso seria diferente. Como explica Viganò:

Na abordagem do filme, além das classificações, interessa o processo de significação, não simplesmente analisando o texto e suas extensões, mas, sobretudo, procurando perceber como o texto pressupõe as predisposições de fruição do espectador, no interior de certo contexto sociocultural. Nesse sentido, o cinema de representações da história de Cristo é um verdadeiro fenômeno para se entender, nele, implicações culturais e pragmáticas. (VIGANÒ, 2011, p. 187)

Tendo isso em vista, um fator importante que se deve entender sobre *Jesus Cristo Superstar* é que ele representa os últimos dias de vida de Jesus, porém, sem as partes tidas como “sagradas”. Ou seja, não há a representação dos milagres, a ideia da ressurreição de Cristo e sequer a presença da virgem Maria. Acontece que o filme tem como foco as questões políticas e emocionais que contornavam as primeiras noções e polêmicas acerca do Cristianismo. Dessa forma, pode-se afirmar que todos os personagens, ao serem humanizados, fazem com que o enredo tenha escapado da história original.

Quando questionado sobre o fato de Judas ser negro e o mais alto sacerdote ter olhos azuis, por exemplo, o diretor defende: “isto não é bíblicamente correto. É uma ópera. Temos que levar em conta o talento, as vozes” (JEWISON, 2004). Porém pode-se dizer que, por mais “real” que a história tenha sido retratada, o roteiro ainda assim não perdeu seu caráter religioso.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Algumas dúvidas que permeiam o assunto são: será *Jesus Cristo Superstar* uma versão “profana” de uma história puramente sagrada? E, se sim: o fato de a humanização dos personagens ter sido a grande “culpada” dessa dessacralização faz com que o enredo perca toda sua importância e eficácia, do ponto de vista de contar a história de um grande Messias e seus ensinamentos?

### 3.1 A dualidade entre sagrado e profano

Marilena Chauí já explicava, no ano de 2000, o significado de “religiosidade” e como ele se relaciona ao homem. Para a autora, a religiosidade existe a partir do momento em que o ser humano cria consciência de si mesmo. Ele percebe que “há uma realidade exterior independente da intenção e da ação humanas” (KAUFMAN, 2007, p. 2). E, assim, surge a crença em um poder que está acima de nós e que consegue trazer certo tipo de conforto com relação a essa impotência que nos cerca.

Sendo assim, antes de prosseguir com a análise do musical, é preciso entender o que significam os termos “sagrado” e “profano” e por qual motivo existe uma diferença significativa entre ambos.

A relação de oposição entre os dois termos surgiu de uma necessidade do homem de se encontrar no mundo, de fazer parte dele. Sem julgar qual dos dois é mais importante, o objetivo é estudar as maneiras com as quais o “homem religioso” e o “homem moderno” lidam com o mundo contemporâneo, que se encontra cada vez mais “dessacralizado”. Kaufman, em seu artigo *Dessacralização do cotidiano*, explica que:

A humanidade passa da contemplação e da compreensão à manipulação e ao controle da natureza. Invertem-se os pólos, do extremo passivo passou-se ao extremo ativo. O presente trabalho pretende questionar tais antagonismos e, assim, refletir sobre a ética do tempo que se chama hoje, examinar os balizamentos éticos capazes de reger o comportamento humano diante dos desafios e necessidades dos tempos atuais. Uma ética que não se feche no útil e racional, mas se abra para o simbólico e para a possibilidade de transcendência que habita o imaginário humano. (KAUFMAN, 2007, p. 2)

As diferenças entre sagrado e profano vêm da noção do que é natural e sobrenatural. Entende-se como sagrado o “reconhecimento da manifestação de uma potência ou força sobrenatural no natural” (KAUFMAN, 2007, p. 2). Contudo, é importante compreender que o “sagrado” se encontra em mais lugares e situações do que se pensa.

O “sagrado” está em todas aquelas perguntas que o homem moderno ainda não consegue responder.

A valorização religiosa também se dá em relação à natureza, uma experiência religiosa misturada à vida. Para o homem religioso, o cosmos é uma criação divina, o mundo existe, está ali, e tem uma estrutura ordenada. A natureza exprime sempre qualquer coisa que a transcende. O céu e a terra são dois dos elementos naturais que expressam o sagrado. O céu é a categoria transcendental da abertura ao alto, do infinito, do transcendente. Ele existe de uma maneira absoluta, porque é elevado, infinito, eterno, potente. Na imensidade celeste, a divindade se revela. Da mesma forma ocorre com a terra: categoria transcendental da fecundidade, da fertilidade, do nascimento/gestação da vida. A crença religiosa é a de que os homens são paridos e nutridos pela terra, e que os recebe de volta com a morte. Revela-se a imagem primordial da Mãe-Terra. (KAUFMAN, 2007, p. 7)

No entanto, para compreender a presença do sagrado em diversos lugares e acontecimentos, é preciso entender outra dualidade: a do tempo sagrado e a do tempo profano, e a relação dessas com o “homem religioso” e o “homem profano”.

Para o “homem religioso”, o tempo não é considerado homogêneo. A vida é composta por momentos diferentes de forma qualitativa que não se esgotam, muito pelo contrário, se renovam.

Acontece que, antes desses dois, havia o “tempo original”, que pode ser compreendido como o momento em que o universo foi criado, no qual o “homem religioso” se esforça para se unir novamente. “Unir-se a este tempo significa viver na presença dos deuses” (KAUFMAN, 2007, p. 3).

Para estar em comunicação com este tempo original e santo, através dos ritos e cerimônias, o homem religioso recria e regenera o tempo, dando origem a um tempo puro e santo. Trata-se também de renovar aquilo que o tempo gastou: o ser humano, a sociedade, o cosmos. O tempo profano e ordinário é destrutivo. Voltar ao estado nascente significa um simbólico aniquilamento e recriação do mundo e do próprio homem. O homem religioso crê que vive, então, num outro tempo, que conseguiu reencontrar o tempo original – santo e mítico. As cerimônias são efetuadas numa atmosfera impregnada de sagrado. Periodicamente, quer se tornar contemporâneo da divindade para imitar os modelos exemplares fixados pelos deuses e pelos antepassados míticos. A lembrança é uma marca da vida religiosa. O tempo sagrado dá sentido ao tempo profano, pois a recriação do mundo significa também a santificação do mundo. (KAUFMAN, 2007, p. 4)

Já o “homem não-religioso” entende o tempo como profano por considerar que este é homogêneo. Para eles, a vida é cercada por experiências nada mais e nada menos que humanas e não há nada de espiritual ou divino que a conduz. Aqui, a ideia de dessacralização caracteriza uma crença de que o nosso tempo “apresenta-se como uma duração precária e evanescente, que conduz irremediavelmente para a morte” (KAUFMAN, 2007, p. 4).

Em contrapartida, o “homem religioso” entende sua origem como divina, ou seja, como obra dos deuses. E, dessa forma, cria-se a possibilidade de santificar a própria vida a partir de rituais. É a ressignificação, a partir desses rituais, de corpos, lugares e objetos em estações sagradas. “Atos habituais podem significar atos espirituais. É o que ocorre quando a vida sexual é santificada ou quando experiências fisiológicas – como alimentar-se – são santificadas. Para o homem religioso o corpo é santo” (KAUFMAN, 2007, p. 4).

E, dessa forma, alguns momentos e passagens importantes de nossas vidas passam a adquirir caráter simbólico e religioso. E é aí que entra a questão do tempo profano. Como explica Kaufman:

É graças aos ritos religiosos que um recém-nascido passa a ser integrado na comunidade. No universo profano, não há uma valorização religiosa de tais momentos da existência humana. Os atos não expressam significados transcendentais e o mistério da origem da vida – também da humana – perde qualquer intencionalidade divina. (KAUFMAN, 2007, p. 5)

Além disso, para explicar a dualidade do sagrado e profano a partir da ideia de atos simbólicos e religiosos, pode-se retomar os estudos de M. Elíade em seu livro *O sagrado e o profano*. O autor observa que uma das principais diferenças entre os dois pode ser percebida no sentido em que o homem dá à morte. “A aparição da vida é, para o homem religioso, o mistério central do mundo [...] A vida é precedida de uma pré-existência e prolonga-se numa pós-existência [...] A morte não põe um termo definitivo à vida. A morte não é mais do que uma outra modalidade da existência humana” (ELÍADE, 1995, p. 156-157).

E, sobre o assunto, Kaufman ressalta que “Sagrado e profano são qualidades que o homem religioso atribui ao tempo, ao espaço, aos seres e às coisas. Qualidades que, conforme esta atitude humana, estes já possuem ou podem passar a possuir. São duas formas de ser no mundo” (KAUFMAN, 2007, p. 6).

Assim, é importante compreender que tanto o homem religioso quanto o profano buscam sentido para sua existência. E o mais interessante é que, como observa Kaufman, essa caça pelo sentido da vida produz rituais que não se diferem tanto uns dos outros. Como explica o autor:

Certos rituais de valorização religiosa do espaço se conservam nas sociedades modernas, mesmo que fortemente dessacralizadas. Mantêm-se certas festas e exultações que acompanham a instalação de uma nova casa (um novo espaço), de um novo clube, de um novo espaço público. Eles lembram o novo começo religioso, a fundação do espaço

sagrado. Além disso, podemos citar o sentimento que envolve alguém que volta a sua terra natal ou revê a casa que lhe traz à memória vivências de sua infância e pessoas que foram importantes em sua vida. São espaços não homogêneos por que qualitativamente mais significativos. Do que se compreende da valorização religiosa do tempo pode-se afirmar que também o homem não-religioso conhece certa descontinuidade e heterogeneidade do tempo. Traz consigo a experiência, de um lado, do tempo uniforme e do outro, o tempo festivo. Normalmente o trabalho marca o ritmo do tempo monótono enquanto que os regozijos com os amigos marcam o tempo festivo. Eliade afirma que também ele – o homem não-religioso – vive em ritmos temporais variados e conhece tempos diferentemente intensos: “quando escuta sua música preferida ou, apaixonado, espera ou encontra a pessoa amada – experimenta um ritmo temporal diferente de quando trabalha ou se aborrece” (1995, p.83). Além disso, as festas anuais, de origem religiosa, são celebradas tanto pelo homem religioso quanto pelo não-religioso. Muitas datas festivas ainda são marcos da busca primitiva pelo tempo dos começos, pelo tempo santo e puro que atualiza um evento primordial, regenera o tempo e recria o mundo. Um exemplo claro é o dos festejos de Ano Novo, expressos numa cerimônia impregnada do sagrado. (KAUFMAN, 2007, p. 7)

### 3.2 O Sagrado na arte

Em uma conferência na Sicília, em 6 de agosto de 2012, Giorgio Agamben discute a arqueologia da obra de arte e o lugar desta no presente.

No primeiro momento, o autor tenta explicar o conceito da expressão “Obra de arte” a partir de reflexões de três momentos significativos para a definição desta.

Sendo assim, o primeiro deslocamento foi para a Grécia Antiga, século IV a.C, onde o artista que executava a obra não passava de um “instrumento”. Como explica Agamben, o artesão está “entre aqueles que, praticando uma técnica, produzem coisas, produzem objetos. No entanto, a sua atividade jamais é tomada como tal, mas é sempre e apenas considerada do ponto de vista da obra produzida” (AGAMBEN, 2012, p. 353).

Em outras palavras, as obras eram mais relevantes que os artistas. É como se todo o esforço estivesse nela e não em quem a desenvolveu.

De acordo com Aristóteles, o artista não é apenas mais um artesão, mas, sim, um ser pensante, independentemente de seu trabalho, que descarrega sua atividade criativa na obra. Sendo assim, enquanto na Grécia tinha-se a obra de arte como produto finale portadora dessa “energeia”; na modernidade, tem-se o autor como essa própria “energeia”. Nas palavras do autor:

A hipótese que gostaria de sugerir é que obra e operação criativa são duas noções complementares que formam com o artista como seu meio o que lhes proponho chamar de máquina artística da modernidade. E jamais é possível separar um desses três elementos. Juntos formam algo como os anéis de Borromeo (três círculos unidos de tal

modo que nenhum deles pode ser separado sem que separe também os outros). (AGAMBEN, 2012, p. 357)

Realizando um deslocamento até as três primeiras décadas do século XX, na Alemanha, Agamben introduz a Idade dos movimentos, e é aí que a Igreja Católica entra nos conceitos de obra de arte e sagrado contemporâneo vistos até aqui.

Em meio a movimentos políticos, culturais e até mesmo psicanalíticos, surgiram os litúrgicos. Agamben faz uma revelação muito importante para este estudo, que é o fato de a palavra liturgia significar, etimologicamente, obra para o povo. Esse tipo de obra recebeu o nome de mistério, que:

Significa uma atividade, uma praxis, uma espécie de ação teatral feita de gestos e palavras que se realizam no tempo e no mundo para a salvação do homem. Segundo Casel, o Cristianismo não é uma religião, uma confissão no sentido moderno do termo, isto é, um conjunto de verdades e de dogmas que se trata de reconhecer e professar. Em absoluto não; a religião cristã é um mistério, isto é, uma ação litúrgica, uma performance cujos atores são Cristo e seu corpo místico, ou seja, a Igreja. E tal ação é sim uma praxis especial, mas, ao mesmo tempo, constitui a atividade humana mais universal e mais verdadeira, na qual está em jogo a salvação dos que a realizam e daqueles que dela participam (AGAMBEN, 2012, p. 357)

Sendo assim, Agamben explica que a liturgia cristã é um tipo de performance em que os atores são Cristo e a Igreja. E, além disso, o autor propõe a seguinte hipótese: “(...) entre a ação sagrada da liturgia e a *praxis* das vanguardas artísticas da assim chamada arte contemporânea haja algo mais do que uma simples analogia” (AGAMBEN, 2013, p. 358).

Para Agamben:

Liturgia comporta tanto uma dimensão soteriológica de salvação, em que estará em questão a salvação espiritual do artista, quanto uma dimensão performática, na qual a atividade criativa assume a forma de um verdadeiro ritual, desvinculado de todo significado social e eficaz pelo simples fato de ser celebrado. (...) A celebração litúrgica não é uma imitação ou representação do evento salvífico, mas é ela mesmo o evento, do mesmo modo, o que define a praxis da vanguarda do século XX e de seus modelos contemporâneos é o decidido abandono do paradigma mimético representativo em nome de uma pretensão genuinamente pragmática. Trata-se de uma performance, de uma ação. A ação de um artista se emancipa do seu tradicional fim produtivo, ou reprodutivo, e torna-se uma performance absoluta - uma pura liturgia que coincide com a própria celebração e é eficaz *ex opere operato* e não pelas qualidades do artista. (AGAMBEN, 2013, p. 359)

Tendo isso em vista, é possível afirmar que, em *Jesus Cristo Superstar*, por mais que o caráter religioso da obra tenha se esvaído do roteiro, o enredo retornaria ao sagrado?

### 3.3 O sagrado e o contemporâneo

Para responder à pergunta anterior sobre o retorno do enredo ao sagrado, é preciso analisar o potencial das obras de arte enquanto ferramentas que permitem ao observador captar novas sensações e aprendizados. Contudo, esse “poder” das obras, ainda mais dentro de um universo religioso, deve ser estudado com cuidado. Afinal:

A instrumentalização desses afetos para fins religiosos mutilou a relação entre sujeito-objeto artístico. No ocidente, as igrejas ortodoxa e católico-romana empregam com muita ênfase as artes como objetos de transcendência. Já o judaísmo e islamismo limitam as artes figurativas e, em algum momento seus interpretes a demonizam. A obra de arte é obrigatoriamente também um sujeito, pois se comunica, fala à públicos, é mais ou menos profunda, e por isso mesmo fascinante e de alguma forma revela e revela-se. (MELANIAS, 2013, p. 10)

Sendo assim, o que será o Sagrado na modernidade? Para responder a essa nova pergunta, será necessário retomar os conceitos de sagrado e profano.

Como observa Arnaldo Lemos Filho, em seu artigo *O Cinema e o Sagrado*:

Existem várias espécies de sagrado na arte do mundo contemporâneo, desde o sagrado estético inerente a toda a obra de arte até o sagrado demoníaco, passando pelo sagrado religioso, o sagrado cósmico, o sagrado maravilhoso, etc. Etienne Souriau distingue vários níveis de existência de uma obra de arte: a existência física que é a obra de arte em seu estado material; a existência fenomenal que é a obra enquanto apresentada aos sentidos, sob a forma de certo jogo de aparências sensíveis; a existência “chosale” enquanto que a obra evoca diretamente (nas artes representativas) e indiretamente (nas artes não representativas) certo número de seres ou de coisas existindo no mundo; e finalmente a existência transcendental, isto é, uma espécie de halo místico que envolve a obra de arte e evoca todo um mundo de idéias e sentimentos e que faz com que a obra tenha certa profundidade. Por isso é dessa transcendência que se fala quando se afirma que toda obra de arte, sob certo aspecto, é sagrada. É necessário, pois, que a perspectiva da obra de arte e a visão do seu autor nos orientem para essa “outra coisa” que nos transtorna totalmente e que permanece para nós um mistério. Daí a definição de Bazaine: “O sagrado é o sentimento misterioso de uma transcendência brilhando na ordem natural do mundo, no cotidiano”. (LEMO FILHO, 1991, p. 7)

Sobre o assunto, Abner Melanias, em seu livro *O sagrado e o profano na cultura pop*, diz que:

O sagrado, numa visão secular, diz respeito ao mundo dos seres espirituais, do mal, do bem, seres angelicais, demoníacos, do diabo, de deus, ainda que estas representações se confundam de acordo com o culto religioso. Durkheim pensa, por exemplo, que o sagrado

é aquilo que não se pode tocar impunemente. Os seres sagrados são por definição seres separados do mundo natural. As coisas sagradas são aquelas que os interditos protegem e isolam. Sempre encontraremos em todas as culturas, pessoas, objetos, lugares, tempos, ocasiões, cerimoniais, rituais que representam a relação do sujeito com o sagrado. Já na pós-modernidade, a questão do sagrado é de foro íntimo e dependerá absurdamente do ponto de vista, ou melhor, da interpretação dos sinais dos deuses em favor dos homens. Um exemplo é o texto bíblico: para aqueles que professam a fé de que a bíblia é a própria palavra de Deus não há dúvidas quanto ao caráter sagrado deste. Porém, para budistas que não usam o mesmo texto para o exercício de sua espiritualidade, isto diria respeito apenas à verdade dos cristãos, evangélicos ou católicos. Nesta visão pós-moderna, a crença no Deus que enviou um filho primogênito para redimir a humanidade decaída é, para muitos, apenas superstição. (MELANIAS, 2013, p. 12)

Sendo assim, enquanto o sagrado é um evento não-natural e transcendental, o profano nada mais é do que o normal, natural. A partir deste momento, começamos a entender que a relação entre os dois, por mais oposta que seja, se torna necessária. Afinal, o sagrado só acontece porque o profano existe para provar que nem tudo transcende. E o profano, em contrapartida, pode se tornar sagrado através de um sacrifício de purificação. E, assim, o ciclo se fecha. Como observa Melanias:

O profano opera como falso negativo apenas para que seja justificado como sagrado (o mito e o rito) e assim edificar os alicerces morais, espirituais, estéticos de um determinado grupo. Porém, o que é profano em dado momento pode vir a ser sacralizado. Matar, mesmo que com justificativas - de roubo de propriedade à legítima defesa - ainda é considerada pecado grave contra Deus ou entidades protetoras, até que o líder religioso dê ordens para que seja realizado um sacrifício de purificação usando como bode expiatório uma criança (no caso da indígena em má-formação) ou de um homem que infringiu as regras da tribo. Girard entende que nos rituais, a violência do sacrifício gera o sagrado e sacraliza a violência, transformando-a em purificadora, fazendo uso da violência impura (profana) para expurgar, exorcizar. (MELANIAS, 2013, p. 15)

Dessa maneira, pode-se perceber que não existe nada que seja, para sempre, sagrado, ou ainda profano, já que um pode se transformar no outro a qualquer momento. Além disso, como explica Émile Durkheim em *Formas elementares da vida religiosa*, a categorização das coisas nesses dois termos deve levar em consideração a finalidade de ambos no âmbito social, cultural, religioso, territorial e de gênero.

Quando pensamos em Indústria Cultural, fica ainda mais claro que a dualidade entre sagrado e profano não pode ser analisada se separarmos, por completo, os dois termos.

Se no ocidente a tradição judaico-cristã fracassou em integrar a vida moral num sentido global, a cultura de massa - predominantemente a norte-americana - avançou no processo de civilização cultural ao utilizar ferramentas como a música, o cinema, a literatura, os

quadrinhos e produtos gerados a partir desses. Desenhou-se um mundo irracional-imaterial em que os símbolos, os significados e o imaginário social passaram a dimensão planetária, veiculados às telas, do cinema, televisão, computadores, tablets e celulares. (MELANIAS, 2013, p. 20)

A partir desse ponto de vista, podemos, inclusive, fazer uma ligação com os primeiros capítulos deste projeto, em que explicamos que a Contracultura, enquanto movimento político e social, criticava a espécie de banalização de alguns valores, sejam eles religiosos ou ideológicos, em função do capitalismo.

Através de uma análise da Cultura Pop, por exemplo, conseguimos entender o quanto algumas coisas, tidas como sagradas, se tornaram banalizadas e até mesmo profanadas. É o caso da cantora Madonna, que profanou a ideia de Deus no clipe da música *Like a Prayer*. Nele, a artista “simula um amor inter-racial com a figura do que pode ser o Cristo” (MELANIAS, 2013, p. 24).

Por mais que esse tipo de comportamento dentro da Cultura Pop seja criticado, é preciso entender, também, que os contribuintes da Indústria Cultural estão, apenas, mostrando suas críticas e pontos de vista sobre os conceitos morais e religiosos que regem a sociedade. E é neste ponto em que se passa à análise da obra de Norma Jewison.

Qual seria a importância, do ponto de vista religioso, se a figura de Jesus Cristo fosse humanizada? Como esse tipo de profanação de uma figura sagrada e mundialmente conhecida poderia agregar valor a uma história secular e seus ensinamentos?

### **3.4 Da desconstrução da religião à construção do roteiro**

Para compreender como uma mudança dessa dimensão pode agregar valor a uma história religiosa secular, é preciso entender os conceitos de modificações corpóreas e transformações incorpóreas. Para isso, recorre-se aos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Pode-se entender o “corpo” como seu sentido mais simples: um instrumento que exerce ações, e que também as sente. Ele tem um tempo de existência, envelhece com a idade e, um dia, chega ao fim. Porém todas essas mudanças podem ser entendidas como atributos não corpóreos pois, por mais que sejam inevitáveis, carregam significações abstratas.

Um exemplo que os autores usam é o do significado que o envelhecimento tem para a sociedade. A ideia de que uma pessoa não é mais criança – e, por isso, deve aprender a assumir novas responsabilidades – nada mais é que uma transformação incorpórea que o indivíduo sofre

quando os fatores de envelhecimento, como a puberdade, por exemplo, são identificados em seu corpo. Um outro exemplo seria o da cerimônia de eucaristia:

Comer pão e beber vinho são misturas de corpos; comunicar com o Cristo é também uma mistura entre corpos propriamente espirituais, não menos “reais”. Mas a transformação do corpo do pão e do vinho em corpo e sangue do Cristo é a pura expressão de um enunciado, atribuído aos corpos. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20)

Sendo assim, pode-se compreender que ambos (corpo, que também pode ser entendido como *expressão*; e as transformações incorpóreas, que também podem ser consideradas como *conteúdo*) são coisas tidas como independentes, porém, necessárias.

O conteúdo não se opõe à forma, ele tem sua própria formalização: o polo mão-ferramenta, ou a lição das coisas. Mas ele se opõe à expressão, dado que esta tem também sua própria formalização: o polo rosto-linguagem, a lição dos signos. É precisamente porque o conteúdo tem sua forma assim como a expressão, que não se pode jamais atribuir à forma de expressão a simples função de representar, de descrever ou de atestar um conteúdo correspondente: não há correspondência nem conformidade. As duas formalizações não são da mesma natureza, e são independentes, heterogêneas. (...) A forma de expressão será constituída pelo encadeamento dos expressos, como a forma de conteúdo pela trama dos corpos. (...) Quando a gota de vinho é vertida na água, há mistura de corpos; mas os enunciados (...) “a água enrubesce” exprimem transformações incorpóreas de natureza completamente diferente (acontecimentos). (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 28)

Contudo, retomando aos estudos de Giorgino Agamben sobre Liturgia, pode-se dizer que esta é um mistério, ou seja, uma prática encenada por palavras e gestos que são realizados para a salvação do homem no tempo e no mundo.

Sendo assim, o pesquisador explica que o Cristianismo pode ser considerado uma ação litúrgica (ou mistério), uma vez que seus atores são Jesus Cristo e a Igreja Católica. Contudo, essa liturgia não corresponde a uma ação que tem o seu significado em outro lugar, mas, sim, nela própria e naquele momento onde ela é realizada. Como explica Agamben:

A missa, a celebração do sacrifício eucarístico, não é uma representação ou uma comemoração do evento salvífico, mas é ela mesma o evento. Não se trata de uma representação [rapresentazione] em sentido mimético, mas de reapresentação [ri-presentazione], na qual a ação salvífica de Cristo é tornada efetivamente presente por meio dos símbolos e das imagens que a significam. Por isso se diz que a ação litúrgica age *ex opere operato*, pelo próprio fato de ser realizada, naquele momento e naquele lugar, de modo independente, por exemplo, das qualidades morais do celebrante (vocês sabem que, por exemplo, se um padre é um criminoso e quer batizar uma mulher para abusar dela, o batismo é, entretanto, válido justo porque é independente do ator, age de maneira performática). (AGAMBEN, 2012, p. 358)

Tendo isso em vista, poderíamos argumentar que a religião enquanto corpo, a partir dos conceitos de Deleuze e Guattari, não se separa de sua expressão. É como se as transformações incorpóreas presentes no ato da eucaristia só tivessem um significado e uma finalidade: a salvação.

Porém se essas transformações incorpóreas fossem, ainda assim, tiradas de seu território litúrgico e transferidas para outros territórios, como o da reflexão política e sociológica, a religião em si perderia o seu caráter sagrado? E, se sim, como ele poderia ser recuperado?

E é a partir desses questionamentos que entramos, agora, à análise do roteiro de *Jesus Cristo Superstar*.

#### **4 PARA DESCONSTRUIR O SAGRADO, É PRECISO PROFANÁ-LO**

O amanhecer na Judeia costumava trazer paz a Pôncio Pilatos. Mas não naquele dia. Ele acordou coberto de culpa, sentindo o peso de um erro de gerações em seus ombros. Esse peso parecia se materializar em um homem que visitou seus sonhos. Seus olhos assustados fitavam um vazio não identificado. Nesse momento, Pilatos pergunta à tal miragem o que está acontecendo e não obtém nenhuma resposta.

De repente, uma multidão embaçada de pessoas surge ao seu redor, proferindo ecos de ódio, fúria e ressentimento a esse homem que parecia ter seu olhar perdido em um pesadelo. Antes de fazer algo para se proteger, Pilatos encara uma nova multidão, ainda ressentida, porém, triste. Seu nome começou a surgir em meio aos diálogos desses vultos.

Eles o culpavam pelo olhar vazio e assustado daquele homem, fazendo com que seu despertar se tornasse ainda mais doloroso e confuso. Após se levantar, ele sabia que deveria se preparar não só para aquele dia, mas para um futuro pesado e contraditório. Assim como sua coroa.

Todas as músicas deste tópico têm um fator em comum: tratar de Jesus Cristo como um ser humano que erra, briga, se emociona e se deixa deslumbrar por tentações, como no caso da vaidade. Em outras palavras, elas profanam a figura de Cristo. Todas essas transições podem ser explicadas com o apoio do autor Giorgio Agamben, que diz:: “‘Profano’ — podia escrever o grande jurista Trebácio — ‘em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens’” (AGAMBEN, 2007, p. 58).

#### 4.1 O nascimento de um vagalume



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

O filme se inicia com a transformação do ator Ted Neeley em Jesus Cristo. O elenco, que já realizou a transição para seus personagens no ritmo da música, se reúne em torno de Neeley enquanto executa a coreografia. Os atores que representam seus seguidores dançam ao seu redor. Nesse momento, ele começa, também, o seu processo de transição trocando suas roupas no meio de todos.

Ao final da música, recebe ajuda de seus companheiros para vestir a túnica que representa seu personagem e o círculo se abre. Neeley ergue os braços em direção ao céu e, a partir daí, se transforma em Jesus Cristo.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

#### 4.2 O poder da luz que se destaca entre as demais

As músicas que vêm após esse momento de transição dos personagens são de extrema importância quando pensamos no poder da linguagem e nas letras cantadas como palavras de ordem.

Na canção em sequência, protagonizada por Judas, começamos a olhar para Jesus a partir de um ponto de vista humanizado. *Heaven of their Minds* traz à tona os pontos de vista do apóstolo com relação aos riscos que Cristo estava correndo. Para ele, Jesus está conduzindo o seu “rebanho” com pouca cautela.

Para embasar seu argumento, logo nos primeiros versos, ele faz a seguinte observação:

Minha mente está clara agora, finalmente clara demais. Se você separar o mito do homem, você verá onde nós chegaremos em breve. Jesus, você começou a acreditar nas coisas que diziam sobre você. Você realmente acredita que esse papo de Deus é verdade, e tudo o que você fez irá por água abaixo. Você se tornou mais importante do que as coisas que diz. (Jesus Cristo Superstar, 1973)

O fato de Judas enxergar Jesus apenas como um homem sábio, porém comum aos olhos e hierarquias da sociedade, se torna evidente. Afinal, em sua perspectiva, as palavras sagradas de seu Messias não eram o suficiente para enfrentar tudo o que poderia vir pela frente. Em outro verso, ele desabafa:

eles [os seguidores] acham que encontraram o novo Messias, e vão acabar te machucando quando descobrirem que estavam errados. Eu me lembro de quando tudo isso começou. Não tinha esse papo de Deus até então, e nós te chamávamos [Jesus] de homem e, acredite, minha admiração por ti não morreu. Mas tudo o que você diz hoje é distorcido de alguma forma, e eles [os seguidores] vão te machucar quando pensarem que você mentiu. (Jesus Cristo Superstar , 1973)

Ocorre que, por mais que o apóstolo admirasse os ensinamentos do Messias, ele sabia que suas palavras, por si só, poderiam se tornar perigosas. Os dizeres de Jesus sobre Deus e sua santidade, quando transmitidos de pessoa a pessoa, estavam começando a perder o significado original. Seus ensinamentos, passados de boca em boca, começaram a sofrer um processo de distorção que, inclusive, o deixavam angustiado. E é a partir desse momento que começamos a perceber o poder da linguagem e como ela, nesse caso, transformou os dizeres de Cristo em palavras de ordem.

Como observam Deleuze e Guattari, “existem muitas paixões em uma paixão, e todos os tipos de voz em uma voz, todo um rumor, glossalalia: isto porque todo discurso é indireto, e a transalação própria à linguagem é a do discurso indireto” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 13).

Em outras palavras, os autores observam que a linguagem se faz pelo discurso indireto. Afinal, ela é transmitida de uma pessoa que viu ou escutou algo para outra que não tenha visto e muito menos escutado tal coisa – e ainda consegue ser passada adiante por segundos ou terceiros que também não viram, nem escutaram nada. Sendo assim, a linguagem não precisa, necessariamente, carregar uma informação. Ela pode somente transmitir palavras que não possuem nenhum significado além daquele que elas próprias levam.

Isso pode ser explicado, mais uma vez, através dos estudos de Deleuze e Guattari, quando estes observam que a linguagem, desse ponto de vista, é composta por palavras que carregam, por si só, pressupostos implícitos a seus significados. Esses pressupostos nada mais são do que ações realizadas quando são ditas, como realmente jurar ao dizer “eu juro” ou amar quando se diz “te amo”.

Essas palavras, quando colocadas dessa forma, deixam de ser informativas para se tornarem indicativas. Ou seja: elas deixam de comunicar um signo como informação. E é assim que nascem as palavras de ordem que, no caso da narrativa encontrada em *Jesus Cristo Superstar*, podem se tornar extremamente nocivas. Afinal, “as palavras não são ferramentas; mas damos às crianças linguagem, canetas e cadernetas, assim como damos pás e picaretas aos operários” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 13).

Sendo assim, é possível compreender tal situação quando pensamos na música *Simon Zealotes/Poor Jerusalem*.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Nela, a multidão canta em homenagem a Jesus. A mensagem, até então calorosa e receptiva, celebrava o caráter sagrado que Cristo carregava dentro de si. Contudo, em dado momento da música, os discursos se modificaram um pouco.

Ao princípio, a crença coletiva no Messias se confirma através dos seguintes versos: “Cristo, você sabe que te amo. Você me viu acenar? Acredito em você e em Deus, então me diga que estou salvo. Jesus, estou com você. Toque em mim, Jesus. Jesus, estou do seu lado. Beije-me, beije-me, Jesus” (Jesus Cristo Superstar, 1973, tradução nossa).

Após o clamor da multidão, Simão, como porta-voz de todos, começa a argumentar:

Cristo, o que mais eu preciso fazer para convencê-lo de que você chegou lá, e que és tão forte quanto à corja de Roma que estuprou nosso país, e aterroriza nosso povo há tanto tempo. (...) Deve haver mais de cinquenta mil pessoas demonstrando amor e outras coisas a ti. E qualquer um destes cinquenta mil fariam qualquer coisa por você. Faça com que continuem jurando devoção, mas mostre um pouco de ódio por Roma. Você terá cada vez mais poder, e nós teremos uma pátria. Você terá o poder e a glória para todo o sempre. (...) Amém. (Jesus Cristo Superstar, 1973, tradução nossa)



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Através das diversas vozes ecoando no deserto, podemos entender a dinâmica do poder de Cristo enquanto figura “política”, operando a partir do som. E tal dinâmica pode ser apoiada pela explicação de duas modalidades de poder sonoro feitas por Giuliano Lamberti Obici em sua obra *A Condição da Escuta*. O autor afirma que:

Italo Calvino faz pensar em dois modos do poder operar a partir do sonoro: um exercido pela instauração de um dispositivo de amplificação, que possibilita tornar audíveis todos os sons, como a sala silenciosa do rei, que funciona como uma câmara de eco graças à amplificação que ela possibilita. A outra modalidade se instaura a partir da difusão do som, por tornar o poder difuso e espalhado. Não precisando mais do silêncio, ele se impõe. Não mais em estado de vigília e escuta, agora é falante, adquire e multiplica as vozes, destitui escutas. Não habita mais uma torre ventilada, mas uma babel de falantes-rádios-vozes. (OBICI, 2008, p. 61)

A segunda modalidade se encaixa de forma clara aos moldes da canção. Nesse momento ocorre, então, uma transição de um discurso direcionado à religiosidade para outro direcionado ao poder. O “amém”, expressado por Simão, perdeu seu tom “sagrado”.

Do hebraico, a palavra *Amen* pode ser traduzida no português como “eu acredito”, ou “que assim seja”. Além disso, ela é, também, uma sigla que, composta por três letras em hebraico, forma a expressão “Deus, Rei, Fiel”. A grande questão é que Simão encerra seus argumentos políticos com uma palavra tipicamente usada ao final de diversas orações, de diversas religiões. Contudo, a oração que eles estavam realizando no começo da canção se tornou um discurso político. Nesse instante, o termo “que assim seja” foi desterritorializado.

A partir de então, pode-se perceber que os ensinamentos de Cristo, quando distorcidos, se tornaram palavras de ordem, uma vez que se desvincilharam de seus significados verdadeiros para apenas transmitir uma mensagem: a de que Jesus era o Rei dos Judeus. Tais palavras nada explicam e muito menos carregam seus significados mais profundos e filosóficos. Muito pelo contrário: elas afirmam e transmitem algo tido como fato.

### 4.3 A grande luz que ofusca o vagalume



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Ainda em *Simon Zealotes/Poor Jerusalem*, as preocupações de Judas com relação aos ensinamentos de Cristo, cada vez mais distorcidos, se tornam concretas.

Tal distorção pode ser comprovada a partir das próprias palavras de Cristo que, após a celebração de seus seguidores, afirma que não é deste poder material que ele tanto fala.

Nem você, Simão, e nem qualquer um dos cinquenta mil. Nem os Romanos, nem os Judeus. Nem Judas, nem os doze [apóstolos], nem os Sacerdotes e nem os escribas. Nem a própria Jerusalém entende o que é poder e glória. Ninguém entende. Se soubessem tudo o que eu sei, minha pobre Jerusalém, veriam a verdade, mas vocês fecham os olhos. Vocês fecham os olhos. Enquanto vivem, suas aflições são muitas, pobre Jerusalém. Para vencer a morte, só é preciso morrer. Só é preciso morrer. (Jesus Cristo Superstar, 1973)

Jesus traz à tona a ideia de morte. O espectador consegue perceber que o protagonista luta contra o medo de morrer. Assim que seus seguidores evidenciam as distorções que Judas já havia

apontado em seus ensinamentos, ele percebe que, para se fazer sagrado e salvar a todos, é preciso partir. Sob esse aspecto, podemos recorrer novamente a Agamben, que explica:

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas, e que Hubert e Mauss inventariaram pacientemente, ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. (AGAMBEN, 2007, p. 58)

#### 4.4 O destino do vagalume começa a ser escrito

A profecia de Cristo sobre sua morte pode ser percebida, paulatinamente, nas músicas *Then we are de decided*, *Pilate and Christ*, *Trial Before Pilate* e *King Herod's Song (Try It and See)*.

Em *Then we are decided*, ocorre um diálogo entre Caifás e Annas. Ambos estão discutindo sobre o poder de influência que Cristo exerce sobre as pessoas, contudo, do ponto de vista político. Aqui, mais uma vez, identifica-se o verdadeiro potencial que a linguagem, enquanto palavra de ordem, pode ter sobre uma sociedade. Afinal, “as palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 17).



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Caifás chama Annas para discutir sobre o que fariam sobre todo o alvoroço que Jesus estava causando. Para eles, estavam todos apáticos, apenas como observadores dos fatos, enquanto Cristo conquistava seus súditos através de suas palavras. Em determinado momento da música, Annas afirma que Jesus “é só mais um picareta da Galiléia” (Jesus Cristo Superstar, 1973) e Caifás responde:

A diferença é que o chamam de rei, e é essa diferença que me assusta. E quanto aos romanos? Quando eles virem o rei Jesus ser coroado, você acha que eles ficarão parados gritando e aplaudindo? E quanto ao nosso povo? Se virem que perdemos nossa coragem... não acha que eles merecem algo melhor? (...) Se coloque em meu lugar. Eu não posso ficar olhando, ou deixar que me atem as mãos. Eu sou a Lei e a Ordem. E o nosso sacerdócio? Não vê que podemos cair? Se é para durarmos, não podemos nos desunir. (Jesus Cristo Superstar, 1973)

Nesse último momento, Caifás traz à tona a questão do Sacerdócio que, de acordo com o Cristianismo, é o poder e a autoridade de Deus na terra, “porque todo o sumo sacerdote, tomado dentre os homens, é constituído a favor dos homens nas coisas concernentes a Deus, para que ofereça dons e sacrifícios pelos pecados” (BÍBLIA, Hebreus, 5, 1).

Contudo, mesmo que seu papel tenha ligação direta com o sagrado, entende-se que seu dever é reger a lei de Deus sobre os homens. É uma espécie de materialização de preceitos divinos em regras às quais os seres humanos devem obedecer.

Sendo assim, ao nos depararmos com o fato de que sua principal preocupação se encontra em torno do poder de influência que Jesus tem sobre seus súditos, compreendemos que seu medo consiste em perder sua autoridade para um homem que teve seus pontos de vista sobre Deus e religiosidade transmitidos de boca a boca de forma descontrolada. A partir do momento em que ele começou a fazer parte dos diálogos da sociedade, sua mensagem ganhou outro sentido, mais inclinado aos poderes materiais e menos carregado de significações.

Caifás estava certo em temer o poder de influência de Jesus Cristo. Afinal, ele estava inteiramente composto por palavras de ordem. E, como observavam Deleuze e Guattari, citando Kafka, “em toda palavra de ordem, mesmo de um pai a seu filho, há uma pequena sentença de morte” (KAFKA apud DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 13).

Ainda sobre a materialização de preceitos divinos em atos terrenos, a música mais icônica para representar as transições de sagrado para profano é *The Temple*. A cena retrata o momento da história de Cristo em que o Templo se transforma em um mercado comercial.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

### A letra é clara:

Chegue mais, Jerusalém. Entre aqui, Jerusalém. Domingo, aqui vamos nós. Viva em mim, Jerusalém. Aqui você vive, Jerusalém. Aqui você respira, Jerusalém. Enquanto o seu Templo estiver de pé, pelo menos você está viva. Tenho coisas inacreditáveis, diga o que quer e eu venderei. Tenho tudo de que precisa, tenho o céu, tenho o inferno. Cheguem mais porque o preço é bom, entrem aqui para o que há de melhor. Escolham o melhor vinho, apostem no meu pássaro. O que você vê é o que você leva, ninguém nunca se decepcionou. Não tenha medo, experimente-me, aqui você pode comprar tudo. (Jesus Cristo Superstar, 1973)

O motivo pelo qual Jesus se contraria ao chegar até o Templo é a transição que o filme inteiro passa: do sagrado ao profano. Os cidadãos transformam um lugar destinado a orações em ponto de vendas. Mais uma vez, Agamben nos serve de parâmetro para explicar o movimento de um para outro.

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significa "profanar". Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. Sacrílego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (nesse caso eram denominadas propriamente "sagradas") ou infernais (nesse caso eram simplesmente chamadas "religiosas"). E se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. (AGAMBEN, 2007, p. 58)

Ao começar a destruir o local, Cristo canta os seguintes versos: “meu templo deveria ser uma casa de oração. Mas vocês fizeram dele um covil de ladrões. Saíam, saíam!” (Jesus Cristo Superstar, 1973)



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Após esse momento de catarse, Cristo alimenta ainda mais a ira dos “gigantes” e o medo de Judas.

#### **4.5 O pequeno vagalume começa a perder sua própria luz**



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Em *Damned for All Time*, Judas decide entregar Jesus aos Fariseus.

O diálogo demonstra toda a apreensão do apóstolo e, mais uma vez, a humanização de Cristo. Afinal, esse momento icônico da história do Cristianismo aproxima Jesus aos homens e o repreende com as leis mundanas.

Em um conflito interior, Judas canta a Caifás:

Se eu o ajudar, você vai ter que ver. Essas coisas sórdidas me são muito penosas. Levei algum tempo para saber o que fazer, pensei em tudo isso antes de vir aqui. Nem pensei em recompensa, eu não vim aqui por vontade própria. Só não diga que estou amaldiçoado para todo o sempre. Eu vim porque era preciso, fui eu quem viu, Jesus não tem o controle que tinha antes. E além do mais eu sei que ele está de acordo. Jesus não se importaria de saber que estive aqui. Uma recompensa nem me passou pela cabeça, eu não vim aqui por conta própria. Só não diga que estou amaldiçoado para todo o sempre. Anás você é um amigo experiente e sábio, Caifás, meu amigo, eu sei que você entende. Por que somos os profetas? Por que somos os tais? Sabemos qual é a solução e o que deve ser feito. (...). (Jesus Cristo Superstar, 1973)

E todo o acordo é selado, então, por Annas e Caifás. Ao fim da música, quando escutamos um coro fúnebre proferindo os dizeres “muito bem, Judas”, sabemos que para que tudo aquilo chegasse ao fim, era necessário apenas um beijo.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

#### 4.6 Dos poderes que ofuscam nosso vagalume

Toda essa apreensão acerca de Cristo também é refletida na música *Pilate and Christ*. Quando colocado frente a frente com Pilatos, o imperador pergunta quem é esse homem à sua

frente e um dos guardas responde: “é ‘um tal’ de Cristo, Rei dos Judeus” (Jesus Cristo Superstar, 1973). Em sequência, o imperador continua:

Oh, então esse é Jesus Cristo. Estou bem surpreso. Tão pequeno... não parece um Rei. Sabemos que você é notícia, mas você é rei? Rei dos judeus? (...) Você está em apuros, amigo. Um tal de Cristo, Rei dos Judeus. Como alguém no seu estado pode não ligar para o próprio destino? Surpreendente, um rei silencioso. Como veio da Galiléia, não tenho nada a ver com isso. Você é da raça de Herodes. É problema de Herodes. (Jesus Cristo Superstar, 1973)



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Percebe-se, então, o quanto todos os personagens tratam Jesus Cristo como uma ameaça, mas mais pelo seu poder de palavra do que por sua santidade. E isso se comprova ainda mais em *King Herod's Song (Try It and See)*, quando todas as questões sagradas que giram em torno de Cristo são contestadas por Herodes.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Logo no começo da canção, Herodes canta:

Jesus, que alegria é estar de cara a cara com você. Você tem feito muito sucesso em toda parte. Curando aleijados, ressuscitando os mortos. Agora eu entendo que você é... Deus. Pelo menos é o que você diz. Então você é o Cristo, o grande Jesus Cristo. Prove para mim que você é divino, transforme minha água em vinho. É só o que eu peço para ver se é verdade. Vamos lá, Rei dos Judeus. Você não vai acreditar no sucesso que fez por aqui. Não se fala em outra coisa, você é a maravilha do ano. Oh, mas que pena se isso tudo for mentira, mas tenho certeza de que você pode desmentir os cínicos se tentar. (..) Só peço a você o que pediria a qualquer Superstar. O que é que você tem para chegar até onde chegou? Estou esperando, sou seu maior fã. Estou doido para ver que você não é como qualquer outro homem. (...) Você é uma piada, e não um Deus. Você não passa de uma fraude. (Jesus Cristo Superstar, 1973)

O rei fornece a Cristo a oportunidade de demonstrar toda sua santidade e poder, porém, de maneiras distorcidas. Ocorre que Herodes é o único a contestar toda a divindade do Messias e, não por coincidência, é a canção mais irônica do álbum.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

A música só recebe um tom mais sério quando Herodes perde a paciência e coloca Jesus de volta em seu lugar de ser humano e súdito, a um andar abaixo de seu pedestal de imperador.

#### **4.7 O vagalume perde a fé no próprio brilho**

Em *Gethsemane*, após uma pesada trajetória, Jesus, nosso vagalume, começa a duvidar de sua própria luz. Depois de ter sido contestado tantas vezes durante todo o filme, chegou a sua vez

de questionar tudo o que viveu até ali. Chegou o momento em que ele próprio se humaniza. Como qualquer outro homem, ele teve medo, dúvidas, raiva e angústias.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

A música representa um monólogo entre Jesus e Deus. Ele conversa com seu pai, a maior divindade presente nas religiões monoteístas, mas sem obter respostas. Mais uma vez, nenhum traço sagrado se concretiza. E tudo isso pode ser observado em suas palavras:

Eu só quero dizer, se tiver jeito. Afaste esse cálice de mim, por eu não querer provar do veneno. Senti-lo, queimar-me. Eu mudei. Não estou tão certo como quando começamos. Em outra ocasião eu estava inspirado, agora estou triste e cansado. Ouça, com certeza superei as expectativas. Tentei por três anos que parecem trinta. Você poderia pedir isso para um outro homem? Mas se eu morrer, ir até o fim dessa história e fazer o que me pede. Deixar que me odeiem, espanquem, me machuquem e me preguem em uma árvore. Eu gostaria de saber, gostaria de saber meu Deus, (...) Por que eu devo morrer. Será que serei mais falado do que fui até então? As coisas que disse e fiz terão mais valor? (...) Se eu morrer, qual será minha recompensa? Porque eu devo morrer? Pode me mostrar agora que não morreria em vão? Mostre-me um pouco de sua mente onipresente. Mostre-me uma razão para querer que eu morra. Você é incisivo no onde e no, como mas não no porquê. Tudo bem, eu morrerei! Apenas assista-me morrer! (...) Eu não comecei nada do que você começou. Deus, teu desejo é cruel, mas você é quem manda. Eu beberei de seu cálice de veneno. Pregue-me em sua cruz e acabe comigo. Derrame o meu sangue, me bata me mate. Leve-me agora antes que eu mude de ideia. (Jesus Cristo Superstar, 1973)

A partir desse momento, nosso vagalume, que antes se deixou ofuscar pela própria luz, agora retorna, como outro homem, mais humano, à toda escuridão de que saiu. Ele não é a mesma pessoa de fé inabalável de três anos antes desse dia em que cantou toda a agonia de sua morte premeditada.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Traído por um beijo, aceita seu destino, enquanto Judas decide dar um fim ao seu. Em meio a conflitos internos e remorso, Judas repete os versos apaixonados cantados por Maria Madalena e acrescenta suas próprias dúvidas.

Eu não sei como amá-lo, não entendo como ele me comove. Ele é um homem. Apenas um homem, e não um rei. Ele é o mesmo, assim como todos que conheço. Ele me assusta tanto. Ele se lembrará de mim quando estiver frio e morto? Será que ele se importa comigo? Minha mente está perdida na escuridão. Deus, estou doente. Fui usado, e você soube disso o tempo todo. Deus, eu nunca saberei o porquê você me escolheu para executar seu crime. (...) Você me assassinou. (Jesus Cristo Superstar, 1973)

Sem suportar os seus tormentos, os que seu Messias havia passado e ainda enfrentaria, Judas se enforca durante o julgamento de Jesus. Enquanto pendurava sua corda no tronco, conseguia ouvir as palavras de ódio e ordem proferidas a Pilatos.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Em seu último respiro, conseguiu sentir toda a revolta daqueles que um dia acreditaram em Cristo. E, do céu, ele faz alguns questionamentos.

#### 4.8 Superstar



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Vestido com roupas brancas, apoiado em uma estrela, Judas canta a música mais importante deste projeto. Como explica Agamben:

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2007, p. 61)

Usando todos os autores que estudamos ao longo da pesquisa, chegou o momento de abordar o instante icônico do filme onde o vilão é enaltecido. Tal concepção pode ser relacionada aos reflexos da Contracultura no cinema, que sugeria novos pontos de vista para conceitos como “heroísmo” e “mocinho”.

Judas contesta todas as ações de Cristo, enquanto este é crucificado. Olhando tudo “lá de cima”, ele canta ao Messias:

Sempre que olho pra você não consigo entender por que deixou as coisas que fez saírem tanto de controle. Você teria gerenciado melhor se tivesse planejado. Por que escolheu um

tempo tão atrasado e uma terra tão estranha? Se tivesse vindo hoje teria atingido toda a nação. Israel em 4 a.C não tinha comunicação em massa. Não me entenda mal. Eu só queria saber. (Jesus Cristo Superstar, 1973)

Retomando as explicações de Agamben, a transição da figura de Jesus de sagrada a profana acontece no momento em que Judas morre e sobe aos céus como anjo, enquanto o julgamento de Cristo é definido e, então, acontece o processo da crucificação. Toda a fé no poder divino que a população conferia ao Messias acabou ali. E, enquanto isso, o até então “apóstolo traidor” se torna uma figura divina, intocável.

Além disso, pelos dizeres de Judas, podemos entender o poder da linguagem enquanto palavra de ordem, capaz, inclusive, de fazer as transições de sagrado a profano e vice-versa. Por contestar as decisões de Cristo, o apóstolo provoca o espectador. Ele tira o ouvinte do lugar de fiel, e o coloca no local de contestador. Somos todos convidados a pensar em tudo o que ocorreu, o porquê e, principalmente, como aconteceu.

Judas pergunta a Jesus o motivo pelo qual ele escolheu uma época tão retrógrada para cumprir sua missão porque sabia dos preconceitos, ambições e detalhes técnicos que poderiam intervir em suas palavras. Mais que isso, ele ainda pergunta:

Diga-me o que pensa sobre seus amigos no topo. Quem além de você foi a escolha da colheita? Buda, seria ele o bicho? Estaria ele onde você está? Pode Maomé mover uma montanha, ou seria isto só RP [Relações Públicas]? Era sua intenção morrer assim? Teria sido um engano ou, você já sabia que uma morte como a sua seria uma quebra de recordes? Não me entenda mal. Eu só queria saber. (Jesus Cristo Superstar, 1973)

E então tudo se torna claro. Nesses versos, Judas questiona a santidade de todas as figuras religiosas que passaram por nós. Ele pergunta o que Jesus pensa sobre seus amigos que, assim como ele, também são sagrados. Buda foi tudo aquilo o que disseram? Ele estaria à altura do Messias? E Maomé? Será que ele realmente “moveu montanhas” ou essas foram apenas palavras de ordem proferidas aos quatro cantos?

As palavras de Judas, aqui, sob a perspectiva da linguagem, revelam sua eficácia quando obrigam o mundo a refletir sobre as diferentes concepções de “sagrado” e “profano”. Judas, o traidor, sacralizou-se, enquanto a representação de Salvador, interpretada por Ted Neeley, tornou-se profana.



Fonte: Jesus Cristo Superstar, 1973.

Essa articulação evidencia que até as percepções que atravessam o universo do misticismo e as religiões – que abrigam crenças a princípio incontestáveis para aqueles que acreditam – podem ser alteradas, dependendo das intenções daquele que narra.

## Considerações finais

O vagalume (como Pasolini se refere às novas ideias que se destacam em meio ao pensamento coletivo padronizado) que perdeu sua luz será lembrado para sempre. Porém sua perda não deve ser motivo para preocupações. Seu brilho perdeu a força e se tornou fosco, mas outros surgirão e continuarão iluminando nossos horizontes com ideias que nunca poderão ser ofuscadas pelos intensos holofotes de uma sociedade capitalista maquinizada.

Nosso primeiro vagalume (uma conferência sobre as diferentes noções sobre a concepção de arte) nasceu na Sicília e teve o autor Giorgio Agamben como pai. Ele nos ensinou que a obra de arte era mais do que um objeto, mas, sim, toda a energia do artista ali materializada. Energias aqui concretizadas por Norman Jewison e Andrew LLOYD Webber.

A década de 1970, assim como a Contracultura, foi fundamental para esse processo. Diversos pontos de luz se juntaram durante um período da história para mostrar o quanto o mundo e a sociedade estavam se deixando ser “maquinizados” pelo capitalismo. Pensamentos quadrados, simplistas e generalizados não faziam mais parte desse espetáculo. E é claro que a arte, como grande imitadora da vida, também deu a sua “opinião” sobre o assunto.

A *Nova Hollywood* surgiu para batalhar por um espaço em meio a tantos holofotes que carregavam em suas lâmpadas a logomarca do *American Way of Life*. Com ela, os espectadores tiveram a oportunidade de escolher seus heróis e vilões. Um casal de assaltantes icônicos (*Bonnie e Clyde*, 1967) ganhou espaço e compaixão entre aqueles que por eles torciam. O maior símbolo da máfia no universo cinematográfico (*O Poderoso Chefão*, 1972) se tornou um poderosíssimo chefe e precursor de outras tantas referências as quais esse ramo do crime viria a inspirar no mercado do entretenimento posteriormente.

Discursões sobre frases feitas e religiões enlatadas começaram a tomar conta do espaço. O ocidente passou a tomar consciência de que a sua forma de fazer cultura não era mais importante e mais “certa” do que os demais países de outros cantos do mundo que também a produziam. Finalmente, chegou a hora de nossos vagalumes brilharem.

Diferente dos atos litúrgicos, *Jesus Cristo Superstar* é uma obra de arte religiosa que conseguiu separar a representação da ação em si. Através de uma linguagem musical poderosa, o filme foi capaz de desterritorializar toda a história de Cristo colocando-o em posição de humano, e enaltecer Judas, o seu traidor, cedendo a ele um verdadeiro show de rock nos céus.

As músicas, em meio a acordes enérgicos e profundos, performam o pecado por discutirem questões que, *a priori*, do ponto de vista do Cristianismo, não deveriam sequer ser questionadas. Elas nos lembram, com a ajuda dos personagens, que Jesus, antes de sagrado, foi um ser humano que não conseguiu manter o controle de seu próprio brilho, como mostra o filme. Muito pelo contrário: se pensarmos do ponto de vista de Judas, Cristo deixou-se cegar por ele.

Contudo, gostaria de lembrá-los de uma afirmação que fiz no começo dessas considerações finais. O vagalume que perde o seu brilho será sempre lembrado, independente do motivo pelo qual ele se apagou. Não é preciso se preocupar com tal fenômeno. O mundo não seria o que é hoje se não fosse pelo nascimento e morte de outros tantos vagalumes. E o filme consegue ilustrar isso quando começa a contar uma história sagrada que vai perdendo todo o seu brilho ao longo da trama até recuperá-lo com uma nova representação daquilo que não é desse mundo: Judas, vestido de branco, fazendo uma reflexão sobre a vida de seu Messias do alto de uma estrela de Davi. Surgiu-se, assim, um novo vagalume.

Com isso, o que podemos dizer sobre um filme que representou o sagrado (algo que, até então, de acordo com Giorgio Agamben, tinha sua ação e significados inseparáveis) através da profanação? Seria o longa sagrado, independentemente das figuras nele retratadas da forma como foram?

Quanto a isso, admito que a questão fica em aberto. Afinal, por mais que este seja um produto que representa o sagrado, o material em si faz parte desse mundo. Podemos “tocá-lo”, senti-lo. Além disso, ele permanece como um reflexo de uma época sedenta por mudanças, o que faz dele ainda mais “terreno”.

Porém o fato de o filme, em si, ser sagrado ou profano, ou ter sofrido uma transição de um para o outro, não é o fator mais importante desta pesquisa. O objetivo foi tornar evidente que nossos vagalumes e suas linguagens são capazes de transitar pelo mundo e pelas pessoas que pertencem a ele, tirando-as de seus territórios naturais e recolocando-as em novos espaços de reflexão.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da Obra de Arte. *In*: CONFERÊNCIA DE GIORGIO AGAMBEN, 6 de agosto de 2008, Scicli, Sicília. Traduzida por Vinicius Nicastro Honesko. **Anais Flanagens**. Disponível em <<http://flanagens.blogspot.com.br/2012/11/arqueologia-daobra-de-arte.html>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Ed. Boitempo Editorial, 2007.

BACHMAN, Gideon; MARTIN, Marcel; TAILLEUR, Roger (Orgs.). **Cinema americano 1960-1968**. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A produção, difusão e recepção da imprensa Contracultural no Brasil (1968-1974). **Revista Estudos de Comunicação**, Curitiba, v. 16, n. 40, p. 134-148, maio/ago. 2015.

BÍBLIA SAGRADA. A. T. **Gênesis**. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Trad. de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo drogas e rock n roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2009. [Versão Kindle].

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHAUÍ, Marilena. A experiência do sagrado e a instituição da religião. *In*: **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000. Unidade 8, cap. 2, p. 242-251.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. v. 2. São Paulo: Editora. 34, 1995.

DE PAULA, Carlos Alberto; SANTOS, Marcelo Cabarrão; LEITE, Marcelo Galvan; EISENBACH, Maysa Nara; SOSSAI, Sonia Maria Furlan; ROSSETTO, Tania Regina. PADUIM, Tania Regina; PADUIM, Viviane. **Arte – Ensino Médio**. 2. ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Educação, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Sobrevivência dos Vagalumes**. São Paulo: Ed. UFMG, 2011.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

**EASY RIDER, Raging Bulls: How the Sex, Drugs and Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood**. Direção: Kenneth Bowser, Jr. Canadá: British Broadcasting Corporation (BBC), 2003. 1 DVD (120 min.): son., color.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1995.

FERREIRA, Neliane Maria. Artigo Paz e Amor na Era de Aquário: a Contracultura nos EUA. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. Uberlândia, v. 1, n. 33. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/102>> Acesso em: 15 mai. 2008.

**JESUS CRISTO SUPERSTAR**. Direção: Norman Jewison, 1973. Estados Unidos: Universal Pictures, 2003. 1 DVD (108 min.): son., color.

GOMES, Marcelo Bolshaw. A História de Jesus Cristo como Narrativa. **Universidade Beira Interior**. Covilhã. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-marcelo-a-historia-de-jesus-cristo-como-narrativa.pdf>> Acesso em: 10 de nov. 2016.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

KAUFMANN, Carlos. Dessacralização do Cotidiano. **Rev. Thaumazein**, Porto Alegre, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.unifra.br/thaumazein/edicao1/artigos/dessacralizacao.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2011.

LEMOS FILHO, Arnaldo. **O cinema e o sagrado**. 2ª parte. n. 14. Campinas: Comunicarte, 1991.

MELANIAS, Abner. **O sagrado e o profano na cultura pop**. Joinville: Ed. Bt Books, 2013.

NOGUEIRA, Luís Felipe. **Manuais de Cinema II - Géneros Cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010. Disponível em: <[http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual\\_II\\_generos\\_cinematograficos.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf)> Acesso em: 10 fev. 2017

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2008.

PULICI, Maria Fernanda S. M, COSTA, Mayra Santos. **DARK SIDE OF OZ: O ritmo e a sincronicidade entre som e imagem**. 2014. 60f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

PATIAS, Jaime Carlos. **O Sagrado e o profano: do rito religioso ao espetáculo midiático**. São Paulo: Pluricom, 2007. Disponível em: <<http://www.pluricom.com.br/forum/o-sagrado-e-o-profano-do-rito-religioso-ao/?searchterm=o+sagrado+e+o+profano:do+rito+religioso+ao+espetaculo+midiatico>>. Acesso em: 24 mai. 2011.

RODRIGUES, Marcella Furtado. **A Contracultura no cinema segundo Milos Forman a partir das análises de Procura insaciável, Um estranho no ninho e Hair**. 138f. Dissertação (Mestrado em Belas Artes), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

VADICO, Luiz. Cristologia fílmica: subsídios teóricometodológicos para a análise da produção de imagens cristológicas geradas no cinema e na TV. **ALCEU**, São Paulo v. 9, n. 17, p. 47-63, jul./dez. 2008.

VIGANÒ, Dario Edoardo. As faces de Jesus no cinema. **Teocomunicação**, Porto Alegre, v. 41, n. 2, p. 185-199, jul./dez. 2011.