



Recebido em: 21/07/2021

Aceito em: 13/08/2021

Corpo em evidência: Ressurreição e apologia no cinema: uma análise das películas A Investigação (1986) e Em defesa de Cristo (2017)

Body in evidence: Resurrection and apology in cinema: an analysis of the films A Investigation (1986) and In Defense of Christ (2017)

Doutor Josué Berlesi

UNIFESSPA

<http://lattes.cnpq.br/0468572924132582>

Doutor Rafael Hansen Quinsani

Rede Municipal de Guaíba/RS

<http://lattes.cnpq.br/8582953893345367>

Resumo: No presente artigo analisaremos duas obras cinematográficas que abordam o tema da ressurreição de Cristo, uma estadunidense (Em defesa de Cristo) e outra italiana (A investigação). Para além da comparação entre ambas procederemos a uma abordagem sobre como as películas em tela dialogam com a investigação histórica. A concepção de Cinema-Eco desenvolvida por Sylvie Lindeperg serviu como baliza metodológica deste artigo.

Palavras-chaves: Jesus Histórico – Cinema-História – Ressurreição – Teoria e Metodologia – Religião

Abstract: In this article we will analyze two films that address the theme of the resurrection of Christ, an American one (In defense of Christ) and an Italian one (The investigation). In addition to the comparison between the two, we will proceed to an approach on how these films dialogue with historical research. The concept of Cinema-Eco developed by Sylvie Lindeperg served as the methodological framework of this article.

Key words: Historical Jesus – Cinema-History – Resurrection – Theory and Methodology – Religion

Invenção do século XIX, o cinema transformou o século XX no seu laboratório de experiências estéticas e históricas. Atualmente, multiplicaram-se as plataformas de exibição, mas seu produto, o filme, ainda sobrevive. A temática religiosa, sob diferentes enfoques, esteve presente ao longo dessa História. Seleccionamos duas películas produzidas em dois países (EUA e Itália) que centram sua narrativa na busca de Cristo e na fundamentação de sua história. Apoiaremos-nos no viés metodológico desenvolvido por Sylvie Lindeperg, que apresenta a concepção do Cinema-Eco. Nessa perspectiva as representações cinematográficas anteriores a uma determinada película e seus diversos componentes constituem um estoque de imagens já disponíveis sobre o passado representado e que povoa um determinado universo mental. O objetivo é reunir camadas de escritas de um filme, sejam elas intrafílmicas (a análise estética e social da obra) ou extrafílmicas (roteiros, críticas, etc.) alcançando as disputas cristalizadas “em torno do filme no seu fazer-se” (LINDEPERG, 2009).

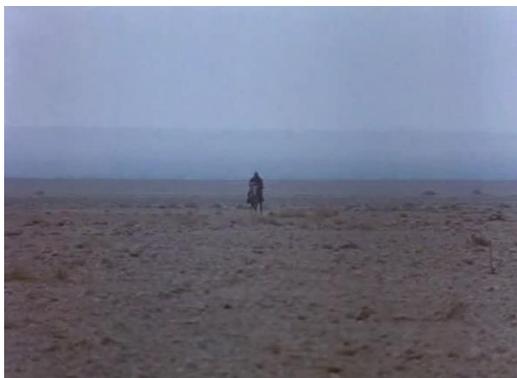
Apesar da distância temporal que separa A investigação (*L'inchiesta*, dirigida por Damiano Damiani, de 1986)¹ de *Em defesa de Cristo* (*The case for Christ*, dirigida por John Gunn, de 2017) o elo entre as duas películas parece ser a ênfase na ressurreição e o caráter apologético de ambas. A última, porém, baseia-se em fatos reais, ou melhor, baseia-se na trajetória de Lee Strobel na sua jornada do ceticismo ao cristianismo. A obra em questão é mais uma do mesmo gênero apologético com o envolvimento de Strobel². Ambos filmes procedem a uma espécie de “busca pela verdade” com diferentes métodos e em diferentes contextos. No caso da obra italiana a sagacidade de um investigador a serviço de Roma dá o tom da trama ao passo que na obra estadunidense recorre-se a uma pretensa investigação alicerçada em autoridades científicas de diferentes áreas que, por fim, moldarão o pensamento de um jovem jornalista ateu. De qualquer modo os dois filmes perseguem um mesmo objetivo, uma pretensa procura pela “verdade histórica”. Refletir sobre essas questões será o objetivo deste texto.

Um cavaleiro aparece no meio de um ambiente empoeirado. Aos poucos percebemos que o lugar parece pouco habitado. A música dá um tom de suspense. A passagem de pastores e o movimento de câmera focalizando um pequeno vilarejo mostram que não estamos no velho oeste, mas num cenário mais oriental. Nesse clima de western inicia o filme *A investigação*. Três anos após a morte de um jovem rebelde, as informações a respeito do paradeiro de seu corpo preocupam o imperador

¹ Mantivemos o título da obra lançada em VHS no Brasil. Não ocorreu a distribuição da obra em DVD, outros formatos e nos serviços de Streaming no Brasil.

²Caso, por exemplo, de “Deus não está Morto 2”.

Tibério, que nesse momento se encontra isolado na ilha de Capri. Para resolver esse mistério ele envia o legionário Taurus (Keith Carradine). Sua tarefa é solucionar o caso da morte de Jesus Cristo.



Antes da chegada de Taurus a Palestina, vemos a chegada de um mensageiro descrito no parágrafo acima. Ao passar por um vilarejo ele recebe informações de um habitante. Este acaba sendo esfaqueado pelo resto da população por colaborar com os romanos. Aqui, o filme já apresenta um conflito que balizará a narrativa: o domínio romano na região e a repressão sobre a população anteposta a resistência do povo. As diferentes condições de vida ficam destacadas com a chegada de Taurus e seu encontro com Pilatos (Harvey Keitel). Imediatamente se instala uma tensão entre os personagens Pilatos e Taurus. Isso ocorre pelo entrelaçamento da investigação que terá início e a participação da personagem Claudia Procula (Phyllis Logan), esposa de Pilatos. A tensão e o interesse sexual dos dois se mantém durante todo o filme. É através dela que o investigador tem contato com detalhes da história do jovem rebelde conhecido como Jesus Cristo. Ela apresenta algumas testemunhas e, principalmente, leva Taurus ao local que serviu de túmulo para Cristo. Nesta cena surge um recurso de sonoplastia que estará presente nas cenas que Taurus averigua o paradeiro do corpo: os zumbidos de moscas.

O investigador tem acesso ao processo que não menciona o uso de torturas. Ele confronta os documentos com diversos testemunhos. A tentativa de interferência na investigação ocorre seguidamente, como o depoimento falso de um soldado que ficou incomodado por ter sido obrigado a mentir. Taurus analisa corpos de outras pessoas. Durante sua investigação um corpo é apresentado como sendo de Cristo. Sua negativa no reconhecimento do corpo irrita Pilatos. A queima do corpo e o ataque a um soldado ocasionam uma revolta popular que é duramente reprimida. Taurus também se vale de vários recursos durante a investigação, como a oferta de moedas, para que as pessoas denunciem os nomes dos discípulos de Cristo.



Diversos presos acusados de liderar revoltas são condenados a crucificação. A resistência do povo que continua se manifestando, cantando ou gritando enquanto estão na cruz é destacada e incomoda Taurus. Dois personagens que frequentam a corte de Pilatos e apareceram no início do filme apresentando cenas de ilusionismo provocam Taurus insinuando que podem provar que Cristo forjou sua morte. Eles fazem um preso beber um líquido e após algum tempo o sujeito é dado como morto. Um soldado e o próprio Taurus verificam que ele não apresenta os sinais vitais. De noite, após algumas horas, ele volta a respirar fato que deixa Taurus impressionado. Ele fica convencido que Jesus está vivo. Novamente ocorre o embate com Claudia, que tem certeza da morte de Cristo.

Taurus decide embarcar numa jornada em busca de Cristo. Ele vai disfarçado e sozinho. Conversa com pescadores e enfermos. Sua imersão nessa cultura popular transforma sua visão de mundo. Tentando encontrar o paradeiro de Cristo recebe como respostas que ele está no “coração de cada pessoa”. Sua busca por Jesus acaba despertando na população a possibilidade de que ele seja Cristo. Várias pessoas pedem para serem tocadas por ele e suplicam que ele cure seus enfermos. Esta cena destaca uma população abandonada e carente. Vagando pelo deserto Taurus finalmente encontra a comitiva de Pilatos. Contudo, seu destino já estava traçado. O comunicado de sua morte já havia sido emitido e ele é morto por um soldado.



Filmado na Tunísia, *A Investigação* apresenta uma acurada preocupação histórica. Contando com atores conhecidos e renomados o filme de Damiano Damiani se insere numa longa trajetória do chamado cinema político italiano, que apresentava um declínio nos anos 1980. Entender a formação desse cinema é importante para compreender a abordagem desenvolvida em *A investigação* e sua diferença para com o cinema estadunidense.

O pontapé inicial do cinema italiano como indústria deu-se nos estúdios da Cinecittà³, complexo cinematográfico construído entre 1936 e 1937, que englobavam estúdios e laboratórios localizados nos arredores de Roma. Até 1923, a União Cinematográfica realizava grande parte da produção, principalmente filmes “históricos”, com destaque para os épicos “Sandália e espada”, também conhecidos como Peplum⁴. Entre 1958 e 1964, no qual foram realizados cento e setenta filmes deste Gênero⁵. Após o impacto estrondoso da Segunda Guerra Mundial, surge na Itália, nos anos 1950, o cinema Neorrealista. Um gênero marcado pelos poucos recursos disponíveis para a produção dos filmes, que utilizou as cidades como cenários, levando a câmera às ruas e produzindo uma estética que buscava, ao máximo possível, se aproximar do real, da linguagem do documentário e, portanto, se diferenciando dos filmes produzidos durante e pelo regime fascista. Verifica-se um rompimento com o padrão narrativo *Hollywoodiano*. Este era caracterizado por uma produção sistematizada e pelo uso da estratégia do *StarSystem*, principalmente a

³ Este complexo de estúdios foi responsável pela crescente produção italiana e europeia, e até 1943 possuía mil e duzentos empregados, tendo realizado duzentos e setenta e nove filmes

⁴ O termo Peplum significa Túnica, um tipo de vestimenta sem mangas presa no ombro, usado na Antiguidade. no cinema o Peplum ou Sandália e Espada designa filmes produzidos entre as décadas de 1950 e 1960 inspirados em temáticas bíblicas, mitológicas ou ambientado na Antiguidade. Os filmes tinham como protagonistas Hércules, Sansão, Golias ou Maciste. O batismo do termo é atribuído a revista Cahiers di Cinéma.

⁵ Outras séries realizadas no estúdio: as comédias de costumes, destacando o sucesso com atores mirins, os filmes de Horror, entre 1959 e 1963; as sátiras de James Bond, entre 1964 e 1967.

partir da década de 1930. Boa parte dos cineastas italianos iniciou sua formação com a realização de documentários de curtas metragens. Daí sua estética estar aproximada ao jornalismo, voltada para o real. Resultou disso o emprego da câmera na mão, que posteriormente levou à alteração e adaptação dos equipamentos.

O contexto do início dos anos 1960 apontava para uma guinada liberal, mas ocorreu justamente o oposto, o intenso acúmulo de fortunas pessoais, na crescente corrupção e no crescimento da máfia e seus tentáculos. As obras cinematográficas deste período criticam o transformismo, ou seja, a realização de alianças para a obtenção da maioria com a realização de acordos que fugiam dos programas dos partidos políticos.

O início da abordagem destas questões, pelo cinema político italiano acontece com Francesco Rossi em *As mãos sobre a cidade (Le mani sulla città)*, em que aborda a legalização da ilegalidade, onde a corrupção torna-se um modelo institucional. Dentro do cinema político surge um subgênero que aborda a justiça, os filmes de “juízes e magistrados”. Seu questionamento centra-se no desejo de vingança do cidadão, onde o indivíduo isolado substitui o Estado, fator muito abordado no cinema estadunidense com filmes como *Perseguidor implacável (Dirty Harry)*, de Don Siegel, 1971) e *Desejo de Matar (Death Wish)* de Michael Winner, 1974).

Com certeza o cineasta que mais abordou este tema e de forma muito contundente foi Damiano Damiani. Com uma vasta carreira iniciada em 1947 (lançou seu último filme em 2002) sua incursão pelo viés político ocorre com a realização de um *Spaghetti Western*⁶, em 1966. *Uma bala para o general (Quien sabe?)* denota um

⁶ Um dos mais destacados exemplos é o Spaghetti Western. Na década de 1960, o impacto e o fascínio pelo Western não são apagados na Europa. Num processo de circulação cultural ele é reinventado despontando como um dos gêneros de maior sucesso de público. Filmados externamente na região da *Almeria* da Espanha (a grande maioria) e internamente na *Cinncittá* em Roma, este gênero segue a tendência do estúdio de produzir seriados (os épicos sandália e espada, os filmes de horror e as sátiras de James Bond são alguns exemplos de destaque). Sua influência também se encontra no Neorrealismo, seja na experiência profissional ou na herança estética. A influência do Neorrealismo se estende pelo mundo, chegando ao Brasil, onde surge o Cinema Novo e ganha destaque a temática do cangaço. Com Glauber Rocha verificamos uma ruptura estética e temática, ao abordar o cangaceiro como o indivíduo passível de protagonizar a Revolução pela sua experiência rebelde. Também do oriente, principalmente de Akira Kurosawa, compõem-se o arcabouço estético. A abordagem desvelada pelo Western do Oeste, moldou uma imagem atrativa aos europeus, seja pela imigração, pelo sonho de acumulação de dinheiro ou por uma utopia agrária de fazendeiros livres, que já se encontrava propagada desde o século XIX, com a literatura de Fenimore Cooper e Karl May. A abordagem europeia do Oeste destaca o contexto fronteiriço, enfocando o México e a Revolução Mexicana. Dentro do Western Spaghetti esses filmes ficaram conhecidos como Zapata Western (Alguns exemplos: *Uma bala para o General, (Quien Sabe?)* de Damiano Damiani, *Vamos a matar, companheiros! (Compañeros!)*, de Sergio Corbucci, *Tepepa* de Giulio Petroni) nesse contexto olhava-se para o Terceiro Mundo, devido aos inúmeros movimentos revolucionários que se construíam naqueles anos. No contexto europeu, marcado por uma americanização do âmbito cultural, pela urbanização e pelo fim do campesinato, forjava-se um estilo de filme que evidenciava e refletia esses elementos. Sua abertura estética, com movimentos de câmera ousados e uma intensa criatividade, somaram-se à construção de uma imagem diferente daquela dos Westerns estadunidenses. Um pistoleiro que agora é atormentado, marcado pela solidão e pelo individualismo, cuja sujeira e a barba por fazer o descaracterizam da imagem de bom-moço. Suas feições são marcadas pela dureza do dia-a-dia, pelo seu olhar petrificado. Um gênero

viés radical e questionador de um processo revolucionário. O filme toma como contexto a Revolução mexicana e teve grande sucesso. O autor da trilha de *A investigação*, Riz Ortolani, teve grande destaque no gênero do western italiano.

Em *Confissões de um comissário de polícia* (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica*), de 1972, ele retrata a história de um comissário que se defronta com um procurador da república sobre a investigação de um atentado que envolve o governo e a máfia. A intenção de Damiani era olhar e questionar o universo jurídico, visto como inviolável ou problemático em casos isolados. A lei, estando amarrada na sua aplicabilidade, ocasiona o principal sofrimento a um regime democrático. Atribui-se a Damiani um profundo engajamento social, a ponto de colocar o tratamento formal e estético dos filmes em segundo plano. A isto, o próprio cineasta responde: “*não pode haver ética sem estética e vice-versa*”.

Dentro do gênero do cinema político, poucos cineastas separavam as duas coisas e não visualizavam o político ausente da dinâmica do processo cinematográfico. Com um caráter mais reflexivo Damiani realizou *O dia da coruja* (*Il giorno della civetta*), em 1968. Declinou para um tom de denúncia nas obras seguintes: *Como matar um juiz* (*Perché si uccide un magistrato*) em 1975, *Eu estou com medo* (*Io ho paura*) em 1977 e *Advertência* (*L'avvertimento*) em 1980. Abordou a questão da máfia, mostrando o ponto de vista das classes baixas e não dos grandes “Kapos” em *Os poderes da Máfia* (*Un uomo in ginocchio*) de 1979.

Assim, os cineastas das décadas de 1960 e 1970 se apropriaram das noções dos mestres do Neorealismo, adaptando temas, argumentos e formas de expressão. Buscaram produzir um cinema marcado pelo empenho social e civil que pretendia falar pela sociedade. Um cinema que, sendo militante, inserido na causa da solidariedade internacional, fosse além do entretenimento, denunciando o rearranjo da exploração dos trabalhadores, escancarando o cinismo e a corrupção das instituições burguesas e capitalistas.

O cinema italiano passa por um declínio dessas temáticas nos anos 1980, mas essa herança permanece. Podemos ver um direcionamento da questão da justiça e suas implicações sociais para o contexto da morte de Jesus Cristo. Damiani aproveita para inserir o debate religioso, se aproximando de um tema muito popular. Trinta anos depois outra obra, realizada em outro contexto, retoma a busca e a investigação por Cristo.

que influenciará o próprio cinema estadunidense de Sam Peckinpah (*Meu ódio será sua herança* (*The Wild Bunch*), *Pat Garret e Billy the Kid*) a Quentin Tarantino (*Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*) e *Kill Bill*) e que dentro de um processo de circulação cultural resgatou os mitos de uma fronteira imaginária a oeste.

Sendo assim, *Em defesa de Cristo* ambienta-se majoritariamente na Chicago da década de 1980 quando Lee Strobel, interpretado por Mike Vogel, recebe uma promoção no jornal Chicago Tribune por conta de seu trabalho como jornalista investigativo. Após uma breve comemoração com seus colegas de ofício por conta dessa ocasião Lee acompanhado de sua esposa grávida e filha menor dirigem-se para um restaurante a fim de continuar a celebração em família. Trata-se praticamente das cenas iniciais do filme, quando surge o primeiro contato com a mensagem cristã que perpassará por toda obra.



No decorrer do mencionado jantar a filha menor de Lee acaba se engasgando ocasião em que é atendida prontamente por uma cliente que estava no mesmo estabelecimento e se identificou como enfermeira. Após operar as manobras necessárias a criança acaba sendo salva pela intervenção da profissional que ao ser abordada pela mãe sensibilizada da menor afirmou ter outros planos para aquela noite, porém, sua presença em tal restaurante foi obra de um sinal de Jesus segundo o qual seu conhecimento médico seria útil naquele ambiente.

O episódio no restaurante possibilitou uma aproximação entre a esposa de Lee, Leslie Strobel (Erika Christensen) e a enfermeira Alfie (L. Scott Caldwell). A amizade entre ambas nascida dessa ocasião foi a porta de entrada para que Leslie passasse a freqüentar reuniões religiosas a convite de Alfie. As primeiras visitas de Leslie a igreja ocorrem sem o conhecimento de Lee e quando o mesmo se intera da situação os problemas conjugais se intensificam. A essa altura Lee parece determinado que sua família não tenha envolvimento religioso, pois considera que a fé não se baseia em fatos e/ou racionalidade.

Motivado pela crescente fé de sua companheira, Strobel propõe em seu ambiente de trabalho realizar uma densa matéria jornalística para atacar as bases do credo cristão. Nesse contexto é que surge a proposta de proceder a uma investigação que tenha como foco a ressurreição, afinal, uma vez provada que esta

não aconteceu as bases da fé cristã estariam definitivamente arrasadas. Lee, como um bom jornalista, desencadeia uma jornada de investigação recorrendo a especialistas de diferentes áreas do conhecimento no intuito de buscar respaldo científico para comprovar que a ressurreição de Jesus foi uma farsa histórica. Nesse ponto é interessante notar que os profissionais interpelados por Lee, em sua ampla maioria, também passaram por uma fase de ceticismo até o momento em que acabaram aderindo ao cristianismo pela suposta força das evidências científicas que, segundo eles, corroboram a fé cristã, ou seja, como não poderia ser diferente em uma obra apologética a narrativa é construída para mostrar que mesmo indivíduos efetivamente envolvidos com a ciência acabaram rendendo-se a fé e, para além disso, dita fé é respaldada pela pesquisa científica não tendo assim motivos para se questionar a pertinência histórica dos relatos sobre Jesus. Na verdade, como revelam os diálogos de Lee com estes profissionais, o que ocorre é uma invasão do fundamentalismo religioso na ciência que visa capturá-la e colocá-la a serviço do credo cristão um fenômeno observável, infelizmente, em diversas partes do globo incluso o Brasil.⁷

O diálogo com os especialistas ao longo do filme expõe uma série de supostas evidências, na verdade parece ser uma tentativa de convencimento pelo “argumento das quantidades” que passaremos a explicar. A tese dos defensores da ressurreição baseia-se, por exemplo, na quantidade de testemunhas oculares que viram Jesus novamente vivo após a crucificação ou ao menos que verificaram a tumba vazia, cerca de 500 pessoas segundo o filme, assim procede-se a uma dedução imediata de que a ressurreição foi um evento real por conta da considerável quantidade de indivíduos que avistaram Jesus. Em outras palavras significa dizer que um número tão expressivo de pessoas não poderia ter simplesmente se enganado. Portanto, o elevado número de testemunhas oculares confirma a ressurreição. Se este argumento de quantidade é válido seu uso poderia dar-se em diferentes contextos para provar a existência de inúmeros fatos e personagens. Apenas como exercício de reflexão poderia se estabelecer um paralelo com os milhares de relatos de supostas testemunhas oculares que afirmam categoricamente terem avistado inúmeras figuras do folclore brasileiro.⁸

⁷ No caso nacional veja-se a proliferação das pesquisas sobre o “Design inteligente” que tenta dar um caráter científico para o criacionismo. Em tempos recentes tal assunto fez parte da palestra de abertura de um evento acadêmico em determinada universidade federal, veja-se: <https://noticias.uol.com.br/colunas/rubens-valente/2020/10/10/universidade-palestra-criacionismo.htm>, acesso em 12/05/2021.

⁸ Como exemplo se pode referir o caso muito recorrente na Amazônia relativo ao ente “Matinta Perera”. Para mais informações veja-se: FERREIRA, R. S.; DANTAS, C. F. N. O mito da matinta perera e suas formas variantes em Curuçambaba, Bujaru (Pará, Brasil). Boitatá, Londrina. V.13, p. 242-258, 2018.



Lee, mostrando-se sempre muito perspicaz na sua investigação cogita a possibilidade desses testemunhos da ressurreição serem fruto de um delírio coletivo afinal a maioria das testemunhas era composta por fanáticos religiosos. Para verificar a plausibilidade dessa hipótese o jornalista busca dialogar com uma autoridade da área de psicologia. O diálogo frustra Lee em vários sentidos. A referida autoridade da área consultada alega que um delírio coletivo dessas proporções não poderia ter atingido tantas e variadas pessoas em diferentes lugares, portanto a tese do delírio coletivo não faria sentido para o caso da ressurreição. Contudo, ao final do referido diálogo é que ressurge com mais vigor a mensagem apologética do filme revestida de um forte caráter preconceituoso. Nessa ocasião Lee é questionado sobre a natureza do relacionamento com seu pai, o qual de fato era conturbado, e após uma breve descrição das dificuldades de relacionar-se com seu genitor o jornalista ouve da especialista que grandes nomes do ateísmo padecem desse mesmo mal identificado como “ferida paterna”, ou seja, trata-se de indivíduos que perderam o pai muito cedo ou que possuíam severas dificuldades de relacionamento com o mesmo. Nesse sentido o que se torna explícito é a categorização absolutamente pejorativa dos ateus dando a entender que o ateísmo é uma condição de indivíduos com problemas psicológicos decorrentes das características de relacionamento com a figura paterna.

O jornalista por seu turno segue sua investigação cogitando outras possibilidades dentre elas o fato de Jesus não ter efetivamente morrido. Lee procura então uma autoridade médica para verificar a plausibilidade da referida hipótese. Novamente outro desapontamento. No meio médico que o filme retrata a ideia de Jesus não ter morrido é conhecida como “teoria do desmaio” a qual foi insistentemente atacada pelo especialista. Dentre as evidências apontadas pelo profissional a uma tentativa de humanizar Jesus descrevendo em termos médicos o que teria se passado com seu corpo nos momentos pré e pós-crucificação. Afirma-se, por exemplo, que o fato de a perfuração por lança ter extraído do corpo crucificado

água e sangue é uma típica decorrência de um derrame pericárdico condição que supostamente teria ocorrido com a vítima. Para dar legitimidade científica aos seus argumentos o médico cita um artigo publicado em uma das mais conceituadas revistas médicas americanas onde um grupo de especialistas conclui pela impossibilidade da “teoria do desmaio” e afirma categoricamente o falecimento de Jesus. Como era de se esperar é evidente que o filme não questiona o fato do referido estudo médico ter sido produzido por profissionais mergulhados em uma cultura majoritariamente cristã bem como não se questiona a pertinência histórica do relato da crucificação, esta última é simplesmente assumida como um evento real tal como descrita na narrativa neotestamentária.

Lee, como um bom investigador, também questionará a fonte dos relatos sobre Jesus onde novamente encontrará o “argumento das quantidades” já referido. Nessa parte de sua investigação Lee terá contato com um religioso que atuou como arqueólogo, mais um caso de alguém que se convenceu pela força das evidências. Em tal ocasião a tentativa é convencer o jornalista de que os relatos do Novo Testamento são fontes confiáveis e fidedignas pelo grande volume de cópias desses escritos ainda no mundo antigo, cerca de 5.843 fragmentos gregos dos relatos neotestamentários foram encontrados por arqueólogos de acordo com o filme, da mesma forma, há quatro vezes mais fragmentos do Novo Testamento do que a *Ilíada*. Assim, a tese que perpassa esses números reside no fato de que uma fraude não seria replicada tantas vezes de modo que a grande quantidade de reproduções dessa parcela do relato bíblico seriam o atestado da sua pertinência histórica.

O filme deixa transparecer de maneira muito sutil a existência da distância temporal entre o suposto fato e a sua fixação por escrito, mas evidentemente isso não é explorado do ponto de vista da validade desses relatos como fonte histórica autêntica. Sabidamente a distância temporal entre o fato e a sua fixação por escrito poderá acarretar em imprecisões e mesmo em interpolações até a redação final do texto. No caso das narrativas sobre Jesus presentes na Bíblia o primeiro relato nos Evangelhos é o de Marcos redigido por volta do ano 70 EC, anteriores aos Evangelhos temos as cartas ou epístolas sendo Primeira Tessalonicenses a mais antiga redigida entre 50 e 51 EC (CHEVITARESE & FUNARI, 2016, p. 09). De qualquer modo, nenhuma fonte bíblica que menciona Jesus é contemporânea a personagem e, para além disso, foram redigidas em grego um idioma que o próprio Jesus não falava.

O trabalho dedicado de Strobel em sua investigação acaba resultando em mais lacunas do que em respostas conclusivas, em certa medida o filme faz uma espécie de paralelo com a premissa tão conhecida do direito americano: “inocente até que se prove o contrário”. Nesse sentido a ressurreição é tomada como um acontecimento real que só pode ser destronada caso se comprove efetivamente que a mesma não

ocorreu. Na impossibilidade de provar que a ressurreição não ocorreu deve-se assumi-la como verdadeira.

Assim, a passagem do jornalista de cético a cristão é uma espécie de conversão pelo cansaço, ou seja, Strobel desiste de desacreditar. É evidente que esse processo de aceitação da fé cristã está igualmente inserido em um determinado contexto que passaremos a expor brevemente. Desde o começo do filme quando se iniciam os problemas conjugais decorrentes do fato de sua esposa passar a frequentar a igreja, Lee passa a incrementar seu consumo de álcool. No decorrer de sua investigação sobre Jesus o jornalista perde seu pai e isso também o sensibiliza. Por fim, durante seu trabalho no jornal Strobel conduziu uma reportagem que levou um inocente para a prisão sendo que o mesmo quase foi assassinado na cadeia, tal fato, igualmente, o sensibilizou consideravelmente. É nessa esfera de circunstâncias que Lee conclui sua investigação sobre Jesus e decide então aderir à fé de sua esposa que, em momento algum, deixou de lhe dedicar atenção.

Em Defesa de Cristo traz à tona uma das premissas básicas do cristianismo herdada do judaísmo, trata-se de uma concepção de fé que apresenta uma divindade interventora agindo diretamente na trajetória humana. É uma tentativa de capturar e dominar a história e, como o filme deixa explícito, inclusive com a ajuda de cientistas em dita empreitada. De acordo com o pensamento conservador cristão que a película apresenta a ressurreição precisa ser necessariamente um evento real que efetivamente tirou Jesus do mundo dos mortos e o trouxe a vida. Evidentemente que do ponto de vista da história enquanto disciplina acadêmica tal pretensão – de querer fazer da ressurreição um evento histórico – revela-se absolutamente descabida pelo fato de que implicaria admitir o sobrenatural na história e, sabidamente, a intervenção divina não pode ser admitida como variante de explicação histórica.

Ao longo de sua História o cinema abordou a história de Jesus com diferentes enfoques⁹. Podemos dividir essas obras em duas categorias: filmes que tomam como fonte direta o evangelho; e filmes que reelaboram a imagem de Jesus. A indústria de Hollywood se apropria de maneira contínua da figura de Cristo¹⁰. Já o cinema italiano realiza representações mais poéticas e ideológicas¹¹. Nossa análise centrou foco sobre duas obras destes dois países. Todavia, elas fogem dessa abordagem

⁹VIGANO, Dario Edoardo. As faces de Jesus no cinema: histórias da história de Jesus. Telecomunicação. Porto Alegre, v 41, n2, p. 185-199, 2011.

¹⁰Alguns exemplos: O rei dos reis (The king of kings, 1927), de Cecil B. De Mille; O manto sagrado (The robe, 1953), de Henry Koster; O rei dos reis (The king of kings, 1961), de Nicholas Ray; Jesus Cristo superstar (Jesus Christ superstar, 1973), de Norman Jewison; Paixão de Cristo (The Passion of the Christ, 2004), de Mel Gibson;

¹¹Alguns exemplos: O Evangelho segundo Mateus (Il Vangelo secondo Matteo, 1964), de Pier Paolo Pasolini; O messias (1975), de Roberto Rossellini; Jesus de Nazaré (Gesù di Nazareth, 1977) Franco Zeffirelli;

considerada mais tradicional. Não há uma representação da figura de Jesus. As duas obras, contextualizadas logo após a morte de Jesus e quase dois mil anos depois, abordam sua ausência (que paradoxalmente se torna sua presença). O questionamento sobre a materialidade do corpo de Cristo e sua ressurreição são o foco dos filmes. Os protagonistas são investigadores. Um apresentado como detetive, outro como jornalista. Ambos flertam com o *métier* do historiador: consultam fontes escritas e orais, cruzam referências, indagam a realidade presente e passada. Ambos buscam a verdade motivados pelo interesse de outrem (o imperador Tibério ou a esposa de Lee).

Nesse ponto cabe lembrar que a produção de um filme também tem início nos dois fatores que, para Jörn Rüsen (2001), delimitam o conhecimento histórico científico (Interesses e Ideias). Pesquisa, coleta de dados, entrevistas, cotejo de fontes são realizados, com métodos diferentes ou semelhantes aos dos historiadores. A principal diferença entre a História realizada pelos historiadores e aquela realizada pelos cineastas está na forma de representação e na sua estratégia estética. Ao projetar imagens em movimento de um fato histórico reconstituído, de personagens, de suas emoções e sentimentos, o cinema ultrapassa o grau de subjetividade aceito no meio científico. Recriar, interpretar e emocionar são fatores que estão correlacionados nas formas de apresentação cinematográfica. Para Robert Rosenstone (2010), os cineastas têm o mesmo direito que os historiadores de meditar sobre o passado. Aqui, a questão da demanda social faz-se presente, uma vez que o cinema também atua na constante atualização histórica, tal qual os livros didáticos, e também instrumentaliza os indivíduos históricos. Filmes como *A Investigação* e *Em defesa de Cristo* alcançam um grande público e tem um impacto considerável na profusão desse debate.

O trajeto da constituição da História como campo e como disciplina ao longo dos anos vislumbrou uma gama variada de matizes, disputas e tensões. Da peculiar relação dos gregos com suas fontes, seu paradigma da investigação e narração; das pretensões universalistas ao enfoque do acontecimento, da valorização da *Ars Histórica*, até o desenvolvimento da razão, do progresso e do moderno conceito de História, chegamos ao momento da solidificação e expansão da disciplina pelo mundo acadêmico. O papel do historiador oscilou por diferentes encargos: do investigador, do narrador, do juiz, daquele de deve se apagar do texto, daquele que não pode deixar de registrar sua marca. Seu relacionamento com a sociedade demarca o lugar e fundamenta a operação historiográfica.

Os protocolos de discurso, disciplinares e metodológicos, variaram nestes anos. A disciplina instituiu o rigor com as fontes e afastou-se da literatura, tomada como o outro. As notas de rodapé ditaram os caminhos percorridos pela pesquisa.

Sua presença permite a crítica dos seus pares que, com isso, podem refazer os caminhos dos colegas com as fontes pesquisadas. Mas será que tudo está mesmo ali? O que ficou de fora influencia até que ponto o que foi apresentado? Como isto tomou parte durante o processo de escrita? Enfim, as questões são várias. Muito já se falou da crise das humanidades, e parece que o futuro aponta para novas crises vindouras. Aliás, parece que a História acadêmica já nasceu em crise! Refletir sobre como a academia se insere nesse debate não pode afastar do campo de visão que a sociedade também precisa se conectar com o meio acadêmico. No amplo rol de meios de produção de História que existiram e surgiram desde o século XIX, negligenciar a importância do cinema contribui para enfraquecer o debate, o pensamento e a valorização da própria disciplina acadêmica.

Dessa forma, ao abordar a busca da verdade em torno de um personagem tão intenso e polêmico como Jesus Cristo, os filmes aqui analisados flertam através de seus protagonistas principais (Taurus e Lee) com o trabalho do historiador. As concepções prévias dos pesquisadores, seu contexto de atuação é destacado no processo de investigação. Contudo, o contexto e o local de produção dos filmes moldaram visões diferentes deste processo na forma como atrelaram o elemento religioso.

Ambos os filmes ancoram suas narrativas na retórica dos filmes policiais. Lee monta um quadro com anotações e colagens tal qual os investigadores dos filmes de *serial killers*. Taurus tem uma mesa com papéis. Enquanto o romano investiga uma história do seu tempo presente, Lee tem uma enorme distância temporal com seu objeto. Ao contrário do que pode pensar, isso não confere uma automática racionalidade ou objetividade. O filme *Em defesa de Cristo* apresenta uma visão mais centrada na defesa do viés religioso. Um ponto importante no roteiro é o paralelo que é traçado entre o caso de Cristo e a investigação de um suposto crime cometido por um jovem negro contra um policial. Lee acaba condenando o jovem com sua reportagem, que posteriormente se mostrou equivocada. Ao mostrar que, em ambos os casos, Lee não quis enxergar “a verdade” o filme confere a visão religiosa como um dado natural da sociedade. Não há brechas para pensar fora do âmbito religioso. Nesse ponto, a obra de Damiani é mais aberta. Ela carrega um tom espiritual, porém busca ver como diferentes experiências religiosas podem se manifestar.



Ambas as películas se complementam de forma dialética. Lee busca provar que Cristo estava vivo. Taurus acreditava que ele estava morto e depois muda de opinião. Lee questiona os seguidores de Cristo e levanta a hipótese que eram fanáticos religiosos. Taurus se depara com diferentes visões dos possíveis seguidores que ainda estavam se formando. Lee questiona a possibilidade científica da teoria do desmaio, que defende que Cristo não morreu na cruz. *A investigação* apresenta uma hipótese dessa teoria com os personagens místicos. É ela que faz Taurus mudar de opinião e partir em busca de Cristo. Vários questionamentos levantados por Lee ganham contextualização em *A investigação*. Dessa forma, a investigação apresentada em fotogramas que vemos nas obras de Daminani e Gunn permite refletir sobre diversas questões de Cristo e até mesmo sobre o trabalho do historiador.

Referências

- CHEVITARESE, A. L.; FUNARI, P. P. A. Jesus Histórico. Uma Brevíssima Introdução. 2. Ed. Rio de Janeiro: Kline, 2016.
- FERREIRA, R. S.; DANTAS, C. F. N. O mito da matinta perera e suas formas variantes em Curuçambaba, Bujaru (Pará, Brasil). Boitatá, Londrina. V.13, p. 242-258, 2018.
- LINDEPERG, Sylvie. Figuras do evento filmado: as anamorfozes da História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.).

Cinematógrafo: um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009, p. 283-300.

ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes, os filmes na História. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RÜSEN, Jörn. Razão Histórica. Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UNB, 2001.

VIGANO, Dario Edoardo. As faces de Jesus no cinema: histórias da história de Jesus. Telecomunicação. Porto Alegre, v 41, n2, p. 185-199, 2011.