



CINEMA

A imagem de Cristo no cinema: um caso de idolatria

The image of Christ in films: an idolatry case

La imagen de Cristo en el cine: un caso de idolatría

Pedro de Andrade Lima

Faissol¹

0000-0003-1961-8065

pedrofaissol@gmail.com

Recebido em: 26/2/2020.

Aprovado em: 14/6/2020.

Publicado em: 06/1/2021.

Resumo: A filósofa Marie-José Mondzain, em sua pesquisa acerca do imaginário contemporâneo, faz um recuo à segunda crise do iconoclasmo bizantino para resgatar um conceito operatório comum na análise das imagens produzidas e difundidas na contemporaneidade. Partiremos desse debate, sintetizado na oposição *eikon* / *eidolon*, para comparar a imagem de Cristo em dois filmes religiosos: *Rei dos Reis* (1927), de Cecil B. DeMille, e *O Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray. A análise fílmica verificará como os dois realizadores se posicionaram em relação ao dilema da idolatria: no filme de DeMille, para evitar uma representação idólatra de Jesus, adota-se uma operação marcada por um excesso de mediações, caracterizando-O de acordo com um imaginário iconográfico prévio; já no filme de Ray, a representação exacerbada de Cristo parece refletir, como um autêntico produto de seu tempo, a imagem de uma sociedade idólatra.

Palavras-chave: Ícone. Ídolo. Imagem de Cristo.

Abstract: The philosopher Marie-José Mondzain, in her research on the contemporary imaginary, goes back to the second crisis of the Byzantine iconoclasm to rescue a common operative concept in the study of the images produced and disseminated in present times. We will start from this debate, synthesized in the opposition *eikon* / *eidolon*, to compare the image of Christ in two different religious films: "The King of Kings" (1927), by Cecil B. DeMille, and "King of Kings" (1961), by Nicholas Ray. Film analysis will help us reveal the way in which the two filmmakers envisaged the dilemma of idolatry: In DeMille's film, in order to avoid an idolatrous representation of Jesus, it is used an excess of mediations, characterizing Him according to a previous iconographic imaginary; in Ray's film, on the other hand, the representation of Christ seems to reflect – as an authentic product of its time – the image of an idolatrous society.

Keywords: Icon. Idol. Image of Christ.

Resumen: La filósofa Marie-José Mondzain, en su investigación sobre la imaginación contemporánea, se remonta a la segunda crisis de la iconoclasia bizantina para establecer un concepto operativo común en la apreciación de las imágenes producidas y difundidas en los tiempos contemporáneos. Partiremos de este debate, sintetizado en la oposición *eikon* / *eidolon*, para comparar la imagen de Cristo en dos películas religiosas: "El rey de reyes" (1927), de Cecil B. DeMille, y "Rey de reyes" (1961), de Nicholas Ray. El análisis cinematográfico nos ayudará a revelar la forma en que los dos cineastas vislumbraron el dilema de la idolatría: en la película de DeMille, para evitar una representación idólatra de Jesús, se utiliza un exceso de mediaciones, caracterizándolo según un imaginario iconográfico previo; en la película de Ray, en cambio, la representación de Cristo parece reflejar, como un auténtico producto de su tiempo, la imagen de una sociedad idólatra.

Palabras clave: Icono. Ídolo. Imagen de Cristo.



¹ Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Curitiba, PR, Brasil.

Introdução

De todos os milagres de Cristo descritos nos Evangelhos, a cura do cego é o mais "cinematográfico"; ou melhor, aquele que estabelece uma relação mais estreita com o cinema e com a natureza da câmera filmadora. Trata-se, afinal, de uma operação que consiste em "dar a ver", qualidade compartilhada de uma forma geral com a fotografia e as artes visuais. No cinema, particularmente, essa comparação rende ainda uma intrigante analogia: se podemos dizer que a condição do cego equivale – momentaneamente – a de qualquer espectador na sala escura, então a sua cura, no limite, corresponderia ao início de toda sessão de cinema.

O diálogo com a natureza do cinema e o seu dispositivo de exibição é aqui evocado para introduzirmos o tema central deste artigo: o problema da imagem religiosa. A representação da cura do cego no cinema, justamente pela analogia supracitada com o espectador na sala escura, colocará em evidência a natureza problemática da imagem de Cristo. Se a relação que as religiões teístas estabeleceram com a imagem religiosa sempre foi muito delicada, provocando ondas iconoclastas em todos os cantos do mundo, o que dizer dessa mesma relação no regime de imagens inaugurado pelo cinema? Embora deslocadas em comparação com as artes mais antigas, as discussões de caráter iconoclasta serão frequentes também ao longo da história do cinema, sobretudo no cinema religioso. O referido deslocamento se deve ao fato de que as grandes polêmicas envolvendo a recepção das paixões de Cristo no cinema se limitaram à maneira pela qual as figuras bíblicas eram representadas. Não se trata mais de discutir se Jesus, a Virgem ou algum Santo deve ou não ser representados, e sim a maneira de representá-los nos filmes – sob o risco de, por um lado, não corresponder ao ideal de beleza dos cânones ou, por outro lado, de incitar a idolatria.

Os milagres de Jesus, ponto delicado dessa equação, estariam no limiar desse impasse representacional. É justamente a esse desafio, circunscrito à arte cinematográfica, que vamos tratar ao longo deste artigo. A encenação da cura

do cego no cinema, por um motivo não muito previsível, se mostrou uma ocasião privilegiada para se explorar a imagem de Cristo. As razões desse insuspeito diálogo se encontram na própria configuração espacial solicitada pelo episódio evangélico: quando o cego é curado, a primeira imagem que vê é sempre o rosto de Cristo. Os dois, afinal, se encontram de frente em relação ao outro. Supõe-se, assim, que os realizadores aproveitam a ocasião para mostrar a face de Cristo de acordo com o referencial iconográfico previamente estabelecido. Desta maneira, a imagem de Cristo vista pelo cego recém curado costuma condensar a própria visão do(a) realizador(a). A partir de então se adota tal modelo cristico como referência para o restante do filme.

Ao longo deste artigo, trataremos de duas grandes produções hollywoodianas que seguiram caminhos opostos na representação da cura do cego. As operações empregadas determinam a forma como a imagem de Cristo é trabalhada em cada uma das paixões. Dessa oposição se fará entrever, pela própria caracterização dos respectivos personagens de Cristo, a maneira pela qual os realizadores se posicionaram em relação ao dilema da idolatria. Antes da análise desses dois filmes, contudo, precisamos fazer um breve recuo à segunda crise do iconoclasmo bizantino. A filósofa argelina Marie-José Mondzain, em sua reflexão acerca da doutrina do ícone, nos ajudará a estabelecer a diferença entre os chamados "ícones" e "ídolos". Será através desses dois conceitos operatórios que iremos estabelecer a distinção entre a imagem de Jesus nas duas paixões supracitadas.

A economia icônica

A partir do terceiro século após a morte de Cristo, quando a Igreja Cristã ainda se estabelecia como um poder de estado, os problemas gerados pela imagem religiosa se acirraram bastante. A decoração das basílicas recém-construídas, muito antes dos grandes ciclos do iconoclasmo bizantino, suscitaram violentas disputas. Vista com desconfiança desde os primeiros tempos, a imagem religiosa não poderia se mostrar por

materiais por demais sensíveis, sob o risco de se assemelhar aos ídolos pagãos da Grécia Antiga. Em um ponto, todos os primeiros cristãos pareciam estar de acordo: a Casa do Senhor não devia abrigar qualquer tipo de imagem esculpida. O próprio livro do Êxodo, como no célebre episódio do Bezerro de Ouro, já condenava muito explicitamente as estátuas ou esculturas, associando-as à idolatria. Se vissem tais imagens esculpidas nos templos cristãos, pergunta-se Ernst Gombrich, como os pagãos recém-convertidos ao cristianismo distinguiriam a nova fé de suas antigas crenças? Fosse o caso, responde, "poderiam facilmente pensar que uma estátua realmente representava Deus, tal como antes pensavam que uma estátua de Fídias representava Zeus" (GOMBRICH, 2009, p. 135). Já no século VI, contudo, com o argumento de que a pintura religiosa poderia ajudar a congregação a fixar os ensinamentos cristãos, e assim manter viva a memória dos episódios sagrados, o papa Gregório Magno chega a afirmar que a imagem fazia pelos alfabetos o mesmo que a escrita fazia pelos que sabiam ler. O argumento pedagógico em favor da imagem, alçada temporariamente ao patamar da palavra, não iria durar muito tempo. Ao longo de várias décadas, em um vai-e-vem constante, muitas dessas imagens didáticas, defendidas pelo papa latino, seriam posteriormente substituídas pelo símbolo da cruz.

Na primeira crise do iconoclasmo bizantino, os iconoclastas vencem a disputa sobre os iconófilos e proibem toda e qualquer imagem religiosa: os ícones (*eikon*). O imperador Constantino V (741-775), porta-voz do iconoclasmo de Estado, condenava os ícones se baseando nos seguintes argumentos. Em primeiro lugar, segundo Marie-José Mondzain (2013, p. 105), pela sua materialidade: "Se o ícone é semelhante ao modelo, deve ser da mesma essência e da mesma natureza que ele. Ora, o ícone é material e o modelo é espiritual; logo, ele é impossível". Em segundo lugar, em sua divisibilidade, separando a forma sensível do modelo de sua forma invisível. Em terceiro, na finitude do ícone: ao almejar encerrar o modelo (infinito) em seu traçado, ele revelaria

sua falsidade. Por fim, o ícone é condenado por sua suposta e inevitável condução à idolatria: se o ícone é venerado naquilo que mostra, sua superfície material, então todo iconófilo é um idólatra. Dessa forma, conclui Mondzain, as únicas *mimesis* possíveis na vigência de Constantino V seriam "a cruz, a eucaristia, a vida virtuosa e o bom governo" (MONDZAIN, 2013, p. 106).

Para que os iconófilos saíssem vencedores dessa extenuante batalha, seria necessário que, após longos anos de proibição e destruição de imagem, Nicéforo formulasse em Constantinopla os *Antirréticos* (820 d.C.) A pedra fundamental de sua argumentação baseava-se no conceito de "economia" (*oikonomia*). Essa palavra de origem grega, tomada de empréstimo de Aristóteles, já tinha sido anteriormente empregada para resolver o impasse da Unicidade de Deus na doutrina da Santa Trindade. No início da era cristã, a designação da Trindade Pai/Filho/Espírito-Santo gerou inúmeras controvérsias no interior da Igreja. Essa tripla nomenclatura do poder divino poderia permitir a interpretação de que o cristianismo seria politeísta, acarretando assim um retorno ao paganismo. Para resolver essa questão, repleta de implicações perigosas, os teólogos cristãos retomaram o termo grego, incorporando a *oikonomia* na doutrina da Santa Trindade. Dessa forma, amparados no argumento econômico, puderam afirmar: embora seja Uno em sua substância, a maneira de Deus administrar seu poder é tríplice.

Muitos anos depois, entre 818 e 820, no supracitado tratado de Nicéforo, o conceito grego de *oikonomia* é retomado novamente, dessa vez para garantir a vitória sobre os iconoclastas. O argumento se baseava no acréscimo de um *elemento relacional* entre a representação e o modelo; ou seja, entre as imagens e as figuras bíblicas que as inspiravam. A doutrina do ícone, inaugurada para identificar na imagem a definição do Ser pela relação com o invisível, adaptava-se perfeitamente bem às intenções dos que eram favoráveis à imagem: a partir de então os ícones não seriam mais vistos como uma duplicação da divindade. Embora tenham partido da mesma argumentação dos iconoclastas, criticando a

consustancialidade entre essência e matéria, os iconófilos acrescentam o conceito operatório da *oikonomia* e assim conseguem momentaneamente responder às inquietações provocadas pela imagem religiosa.

No artigo *O que é um dispositivo?*, Giorgio Agamben explica que os padres latinos traduziram o conceito grego da *oikonomia* através do termo *dispositio*. Dessa herança, o dispositivo "vem assumir em si toda a complexa esfera semântica da *oikonomia* teológica" (AGAMBEN, 2009, p. 38). Marie José Mondzain (2008), em entrevista realizada para a revista *Filozofia*, nos ajuda a ligar melhor os pontos. O mesmo *dispositio*, segundo a autora, equivale-se à palavra grega *systema* – adquirindo, assim, o sentido de "organização". Dessa forma, limitando-se ao espectro teológico do termo latino (e, portanto, ligado ao *oikonomos* divino), o dispositivo seria aquilo que organizaria e daria ordem ao mundo. Ao contrário de Mondzain, o interesse de Agamben pela derivação do *dispositio* latino se deve à sua conceituação moderna. Após identificar que a *oikonomia* grega estaria na origem dos dispositivos de poder de que fala Michel Foucault, Agamben propõe um alargamento do sentido foucaultiano, buscando, assim, uma aplicação mais geral da palavra. Ao final da exposição de sua proposta, Agamben sugere que a linguagem teria sido o mais antigo dos dispositivos inventados pelo primata. A linguagem se inscreve, afinal, em um *sistema triangular* formado por: "seres vivos", "dispositivos" e "sujeitos". Os sujeitos, segundo a lógica de Agamben, seriam tudo o que resultaria do corpo a corpo entre os outros dois vértices desse triângulo: o homem e o dispositivo. Assim, já direcionando o emprego do conceito onde queremos chegar, poderíamos definir o dispositivo como sendo tudo aquilo que organiza e ordena qualquer processo de subjetivação do ser humano.

Voltemos à doutrina do ícone. Salvaguardado pelo acréscimo do elemento relacional encontrado no argumento econômico (ou seja, inscrito nesse sistema triangular que o impedia de se equivaler ao modelo divino), o ícone não correria

mais o risco de provocar a idolatria. A autonomia adquirida pela imagem religiosa, outrora vista como inseparável de seu referente, será o golpe de misericórdia desferido contra os iconoclastas. Em *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*, para deixar claro que a materialidade do ícone não designa a materialidade de Deus, ou seja, que a pintura não circunscreve a divindade (contentando-se em simplesmente referenciá-la), Alain Besançon dirá que os ícones circunscrevem apenas "o que é compreendido pela inteligência, pelo conhecimento e pelo sentido sob o modo apenas da semelhança" (BESANÇON, 1997, p. 210). Assim, o verdadeiro objeto de circunscrição seria, não o objeto representado, mas a figura arquetípica almejada – ou seja, a "hipóstase". Ao contrário de um ídolo, portanto, o essencial de um ícone não era o que se oferecia integralmente a ser contemplado, mas aquilo que estaria *sob a substância* (em tradução literal do grego *hypostasis*).

Segundo o historiador da arte Jean-Yves Leloup, o ícone se notabiliza pela sua capacidade de sugerir outras imagens: "o ícone nunca é uma descrição, mas uma evocação [...] ele pode nos ensinar a ler o Invisível no visível, a Presença na aparência" (LELOUP, 2006, p. 15). Já o ídolo, limitado à sua aparência visível, simplesmente "detém o olhar que não pode ir além da imagem dada" (LELOUP, 2006, p. 14). Dito de outra forma: enquanto o ícone deseja exprimir a Presença que subjaz à representação, o ídolo encerra o olhar do sujeito à totalidade da representação.

Em *A imagem pode matar?*, Mondzain recorre a esse vocabulário derivado da literatura cristã para refletir sobre a produção e a difusão da imagem contemporânea. Como o espectador moderno deve se colocar diante de uma imagem? Qualquer imagem, segundo a autora, pode estabelecer uma relação econômica com aquilo que por ela é sugerido. Mesmo entre as imagens não religiosas, sempre pode haver uma negociação do olhar entre o visível e o invisível – e quem rege essa economia, qualificando a imagem de acordo com a categoria *eikon/ eidolon*, é justamente o espectador. Poderíamos, portanto, sintetizar a dualidade supracitada da seguinte maneira: as

imagens icônicas produzidas ainda hoje instituem uma relação (sugerindo, portanto, um imaginário), enquanto as imagens idólatras se manteriam fixadas ao próprio objeto.

Esses conceitos operatórios, segundo a filósofa argelina, seriam ainda hoje válidos para analisar uma obra artística ou, por exemplo, uma peça publicitária. Assim, tomado por esse espírito derivativo, sem perder de vista o rigor conceitual, pretendemos examinar a imagem de Cristo nas duas paixões supracitadas. Começemos a análise pelo filme *Rei dos Reis* (1927), de Cecil B. DeMille.

Uma imagem chama outra imagem

Uma multidão de pessoas se aglutina em torno de uma casa. O motivo é explicado na cartela do filme. Jesus, sobre o qual dizem ser capaz de curar doenças, encontra-se lá dentro. Paralíticos, leprosos, cegos, endemoniados. Todos à espera de um milagre. No meio da multidão, uma criança se destaca. Ela tateia o espaço com as mãos. É um garoto cego, que também está à procura de Jesus. "Leve-me até Ele. Não consigo encontrá-Lo". O jovem garoto é continuamente ignorado, mas persiste em sua busca. Ele puxa em seguida o cabresto de um burro, pensando se tratar do tecido da roupa de alguma pessoa: "Por favor, senhor, diga-me onde Ele está. Não consigo encontrá-Lo". Uma outra criança, recém curada de uma paralisia, ouve os apelos ao vento do menino cego e se dispõe a ajudá-lo. O garoto recém curado por Jesus é Marcos, o futuro evangelista. Elas seguem juntas em busca de um atalho para entrar na casa. A entrada principal está apinhada de gente. Decidem então ir

pelos fundos. Os dois pulam a janela da casa, a Virgem os ajuda a entrar. Ela então olha para o outro lado e diz: "Meu filho, essa criança precisa de Ti". DeMille filma a conversa omitindo o rosto do interlocutor da Virgem, seu filho Jesus. Assim como a criança cega, ainda não tivemos acesso à imagem de Cristo (veremos mais tarde que a omissão é proposital).

Sob os cuidados da Virgem, que o conduz até Jesus, o garoto cego levanta a cabeça e faz um pedido: "Senhor, eu nunca vi as flores ou a luz. Você poderia por favor abrir os meus olhos?" Ao seu rosto é então sobreposta uma tela preta. Trata-se, aparentemente, de um plano subjetivo da criança cega. Um raio de luz logo atravessa diagonalmente o fundo negro e começa a se fazer mais e mais presente na imagem. Nesse momento já não resta mais dúvidas de que nos é dado a ver o seu ponto de vista. O olhar da criança recém curada é tomado de empréstimo pelo espectador. Enxergamos "por procuração" os primeiros raios de luz perfurarem suas retinas virgens. A leitura do texto filmico parece sugerir uma analogia entre o espectador na sala escura e a própria condição da cegueira recém curada.

O feixe luminoso que incide sobre a visão da criança se torna cada vez mais espesso até que vemos surgir sobre o plano uma cartela com as palavras de Cristo. Trata-se de uma operação que consiste em sobrepor à visão da criança um trecho do Evangelho de João: "Eu vim como luz ao mundo – aquele que acredita em mim não permanecerá na escuridão" (João 12:46). Em um mesmo plano, fundidos em uma só imagem, a luz divina e as palavras de Cristo; a Luz e o Verbo.

Figura 1 – O "aparecer" de Cristo



Fonte: Captura de imagens e montagem realizada pelo autor em *Rei dos Reis* (1927), de Cecil B. DeMille.

A formação da imagem é lenta e contínua. Enquanto o diafragma da câmera aos poucos se abre, o rosto de Jesus vai ganhando forma e nitidez. O que se vê no início do processo, contudo, é um borrão (ver Figura 1). Trata-se de um efeito, marcado por uma mancha redonda e sem foco, que objetiva ilustrar o lento “aparecer” de Cristo – um “aparecer” cuja gradação evoca o despertar. Quando a mancha luminosa e sem foco finalmente adquire nitidez, dando a ver a figuração de um rosto humano, o que de fato vemos não é propriamente Jesus Cristo, mas a imagem de um ícone.

O referido borrão de luz no formato redondo é usado por DeMille para provocar, ao final da operação, um efeito que corresponde a uma auréola em torno de sua cabeça. A referência ao ícone crístico, contudo, não se dá somente pela reprodução da auréola. O anel de luz que circunda o rosto de Cristo soma-se a outros aspectos de sua caracterização para aproximá-lo do modelo iconográfico da arte bizantina. Além do rosto alongado e da expressão vaga, o figurino bicolor (frequente no Cristo *Pantocrator* – um dos mais recorrentes temas na tipologia dos ícones bizantinos) contribui também para a referência estabelecida com os ícones. Jesus está imóvel, e para reforçar a fixidez do plano, DeMille dedica – entre o borrão de luz e a aparição completa – nada menos que 25 segundos. Ao longo do “aparecer” de Cristo, ele permanece absolutamente imóvel, sem qualquer piscar de olhos. Além da fixidez do plano, causando um notável contraste com relação ao ritmo do restante do filme, observa-se também a intenção de apartar Jesus do cenário em que é filmado, alienando-o da unidade espacial da cena. A sua lenta aparição, afinal, é sobreposta a um fundo negro ausente de qualquer referência ao espaço doméstico em que a cena da cura se desenrola (Figura 2). Por fim, nota-se também que a simetria e a frontalidade da composição (características de um modo geral compartilhadas com os ícones) são usadas para atingir o espectador que recebe as palavras inspiradas de Jesus.

Figura 2 – O ícone de Cristo



Fonte: Captura de imagem realizada pelo autor em *Rei dos Reis* (1927), de Cecil B. DeMille.

A transposição da pintura para o cinema, contudo, não é uma operação simples. No caso da referência aos ícones usada em *Rei dos Reis*, podemos identificar pelo menos um grande problema. O que outrora era compreendido como uma “ausência de estilo” passa a se destacar no cinema justamente pela sua estilização. Quando se almeja reproduzir, pelos meios próprios do cinema, as especificidades de um gênero pictórico conhecido pelo seu suposto anonimato, acaba-se inevitavelmente recaindo em uma série de operações de estilo. Para conseguir dar ao Cristo o aspecto aplainado de um ícone, DeMille emprega um complexo dispositivo que inclui, além de uma lente deformante, inúmeros efeitos de luz e de som. Além da aproximação com o ícone bizantino, caracterizando Cristo em um imaginário iconográfico marcado pela clareza e frontalidade da mensagem divina, o efeito luminoso é iconograficamente trabalhado como oposição às trevas (na medida em que é usado como sinal sensível da cura do cego) e como metáfora do renascimento no ato da Criação. O que vemos ao final do processo que culmina na aparição de Cristo é uma imagem excessivamente mediada. Há uma nitida intenção de provocar, pelos efeitos empregados, uma série de metáforas visuais.

Ciente da natureza problemática da imagem religiosa no cinema, DeMille e sua equipe teriam optado por uma operação que consiste em acrescentar um elemento relacional no momento da aparição de Cristo. O acréscimo se mostra um espelhamento, sem dúvida inconsciente, do argumento vencedor utilizado na segunda crise do iconoclasmo bizantino. A relação econômica do

ícone com aquilo que ele evoca, como dissemos anteriormente, é marcada por uma mediação – e é justamente essa mediação que garante o alargamento da distância entre a imagem e seu referente (os modelos bíblicos). Aqui, igualmente, o dispositivo empregado por DeMille inscreve a aparição de Cristo em um sistema triangular. Assegurado pela incorporação desse terceiro elemento (o dispositivo) ao sistema binário de uma simples representação (ator = personagem), o filme se livra das armadilhas da imagem religiosa. Ao caracterizar Jesus Cristo de forma não singularizante e inverossímil, preferindo apenas rememorar a Sua presença, DeMille evita o risco de incitar a idolatria. Não tomadas as devidas precauções, recorrendo a uma imagem por demais sensível, aparição de Cristo poderia ser mal recebida pelo público dos anos 1920. Ao tomar cuidado para jamais encerrá-Lo por completo na imagem, condicionando a aparição de Cristo a um dispositivo mediador, o espectador é convidado a completar as lacunas de tudo aquilo que é apenas sugerido na cena.

Façamos um último esforço analítico e voltemos à cena selecionada. Ao final da cura do cego, como dissemos, o que constatamos é a imagem genérica de um ícone crístico. Desprovido de movimento e sensualidade, chapado contra um fundo negro e sem qualquer apelo aos sentidos, o Cristo do filme era pura abstração. DeMille recria a imagem de um rosto que não parece feito "de carne e osso", mas de uma matéria luminosa concebida com o propósito de se fixar em nossas mentes. A partir de uma mancha redonda e opaca, vemos delinear-se os traços "essencializados" de seu rosto. Após um longo processo de formação do ícone, o que se vê no final é a imagem residual de Cristo. A condensação de sua imagem, favorecida pela síntese que se encerra em sua superfície, se apresenta como um traço, o vestígio de uma remota presença.

Previamente depositada em nosso imaginário iconográfico, a imagem icônica de Cristo se revela estranhamente familiar. Familiar e ao mesmo tempo distante. É como se, de certa forma, já tivéssemos visto aquela imagem. O Cristo de-

milliano é uma lembrança antiga. Entre a familiaridade e o distanciamento, somos convidados a efetuar um trabalho de resgate, um apelo ao passado. Tal como em uma fotografia antiga, um retrato de família encontrado em um velho baú, o reconhecimento da face de Jesus é feito por um processo de reativação da memória.

A imagem que se apresenta ao espectador, como dissemos, não se oferece de forma finalizada – mas como um veículo através do qual devemos reconstituir uma imagem virtual. O dispositivo empregado por DeMille nos convida a acessar a imagem de Cristo de forma indireta. Esse percurso circular, cuja extensão segue um caminho "para dentro" (da imagem apresentada aos confins da memória), nos dá a sensação de uma imagem reencontrada. A referência aos ícones bizantinos é usada para provocar no espectador da época, por um reflexo da memória, a sensação de um *reconhecimento*. Esse "trabalho de resgate" se deve exclusivamente ao poder de evocação do ícone. Importante destacar, portanto, a importância da instância mediadora. Foi justamente o acréscimo do dispositivo econômico (o terceiro vértice de um sistema epistemológico triangular) que permitiu o processo de subjetivação responsável pela formação dessa imagem mental "reencontrada".

DeMille dispensa a representação figurativa do rosto de Cristo, sacrificando o impulso da verossimilhança, para oferecer ao espectador uma imagem mental que subjaz à representação icônica. A imagem de Cristo não se apresenta em sua totalidade, ela se revela um intercessor entre o que é dado a ver e o que é apenas evocado. Ao explicitar a mediação, convidando o espectador a percorrer uma via indireta, sentimos como que, paradoxalmente, acolhidos diretamente pela presença de Cristo. Cecil B. DeMille consegue, a um só tempo, resolver o impasse da imagem religiosa (evitando os riscos de uma representação idólatra de Jesus) e permitir que o espectador reconstrua mentalmente uma imagem "autêntica" de Jesus. Eis a aposta de DeMille: uma imagem chama outra imagem. A "verdadeira imagem".²

² Referência ao título do livro de Hans Belting, *A Verdadeira Imagem*, cuja leitura se mostrou importante para a análise de *Rei dos Reis*, de Cecil B. DeMille.

Embora o espectador dos anos 1920 evidentemente soubesse que se tratava de uma imagem construída, o dispositivo empregado na cena parece indicar o desejo de provocar no espectador, como diz Jean-Loup Bourget, o "sentimento da teofania". Em um livro dedicado à filmografia de Cecil B. DeMille, Bourget descreve a cena da cura do cego em *Rei dos Reis* nas seguintes palavras:

Por um lado, o espectador tem a impressão de 'viver' o milagre, mais do que simplesmente testemunhá-lo; por outro lado, a materialização ou encarnação de um Cristo originário da luz e revestido, por uma espécie de contaminação metonímica, de um caráter miraculoso que acentua o sentimento da teofania (BOURGET, 2013, p. 20).

Para que possamos compreender melhor a operação realizada em *Rei dos Reis*, avançando por oposição, passaremos agora para o exame de outra paixão de Cristo. Analisaremos a seguir uma cena, igualmente de uma cura do cego, que faz uso de estratégias de encenação opostas das empregadas por DeMille. Ao invés de uma operação marcada pelo excesso de meios, veremos a seguir um milagre que se notabiliza por seu imediatismo – reflexo de um Cristo cuja imagem se encerra em sua própria aparência. O filme em questão é *O Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray. O título semelhante,³ assim como o *status* de "principal paixão hollywoodiana" de suas respectivas épocas, são as únicas aproximações possíveis entre os dois filmes. Lançada cerca de 35 anos após a produção de DeMille, a monumental Paixão de Nicholas Ray (filmada em *cinemascope* e em *technicolor*) é concebida pela MGM para encher os olhos de um público que ainda retinha em suas mentes o rosto de H. B. Warner como a principal referência de Jesus. A imagem de um Cristo luminoso, alheio ao mundo sensório, é enfim substituída no imaginário do público americano. O apelo ao espírito dá lugar a um forte apelo aos sentidos. Enquanto, no filme de DeMille, o Cristo se revela o acesso por meio do qual buscamos a "verdadeira imagem", o Cristo de Nicholas Ray se encerra na totalidade do que é dado a ver. Trata-se de uma imagem completa,

ausente de fora de campo, sem qualquer espaço para a imaginação. O caráter evocativo do ícone cristico dá lugar a um Cristo que se notabiliza pela sua concretude e dimensão presencial.

Jesus Cristo, um personagem de cinema

O ator escolhido para o papel de Jesus Cristo em *O Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray, chama-se Jeffrey Hunter. Após ganhar projeção como Martin Pawley, o sobrinho de John Wayne no clássico de John Ford, *Rastros de Ódio* (1956), Hunter passa a ser escalado em papéis cada vez mais importantes. Embora não fizesse parte do primeiro escalão de Hollywood, Hunter aos poucos ganhava bastante prestígio entre os adolescentes. Em pouco tempo se tornou um ator desejado pela indústria, sobretudo por seu potencial de atrair uma fatia importante do mercado cinematográfico: a do público jovem. Conhecido por sua beleza clássica e seus olhos azuis – assim como por seu talento mediano –, Hunter foi muito atacado pelos críticos do filme, que o acusaram de ter dado à Jesus um aspecto pueril e superficial.

Estigmatizado pela escalação de um ídolo dos adolescentes para o papel de Jesus, o filme teve sua carreira muito prejudicada. Mas as críticas negativas ao filme não se restringiram apenas à atuação de Hunter, elas atingiram em cheio também o já consagrado diretor Nicholas Ray. Em uma crítica publicada à época do lançamento no *Jornal do Brasil*, por exemplo, Claudio M. e Souza (2011, p. 88) escreve que, "além de cansar, além de exaurir, este filme *O Rei dos Reis* é uma blasfêmia". Continua logo em seguida: "Em seu delírio de espetáculo, possuídos de uma inequívoca vocação para fatos epopeicos, os superprodutores de Hollywood passaram a ver a história dos homens com lentes deformantes". Mesmo os críticos que pareciam ter bastante intimidade com a obra de Ray, e que, portanto, procuraram fazer uma leitura de sua paixão amparada pela extensão de sua filmografia, acusaram o simplismo da mensagem evangélica. Em um livro redigido muitos anos após o lançamento do

³ A única diferença entre os dois títulos, tanto no Brasil quanto nos EUA, é o artigo inicial.

filme, Pierre Prigent faz referência a filmes como *Johnny Guitar* (1954), "expressão de uma espécie de nostalgia do paraíso perdido", para em seguida reafirmar – em total acordo com a massa crítica da época – que o Jesus de *O Rei dos Reis* de Ray reduzia "o Evangelho a uma mensagem idealista, sem verdadeira dimensão transcendente" (PRIGENT, 1997, p. 31, tradução nossa).⁴

Para que possamos confrontar a má recep-

ção do filme, e colocar à prova a dimensão do espetáculo, vejamos abaixo, em apenas três fotogramas, como Nicholas Ray encena a cura do cego em *O Reis dos Reis* (Figuras 3, 4 e 5). Para darmos início à análise da cena selecionada, façamos de imediato a seguinte pergunta: onde está o milagre? Ou melhor, em que instante ele é encenado? Objetivamente falando, a cura do cego reside em qual dos três fotogramas abaixo?

Figura 3 – O rosto de Cristo (a)



Fonte: Captura de imagem realizada pelo autor em *Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray.

Figura 4 – O rosto de Cristo (b)



Fonte: Captura de imagem realizada pelo autor em *Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray.

⁴ Do original: [...] ce Jésus réduit bien souvent l'Évangile à un message idéaliste sans véritable dimension transcendante.

Figura 4 – O rosto de Cristo (c)



Fonte: Captura de imagem realizada pelo autor em *Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray.

Levando em conta que o primeiro fotograma mostra os olhos do cego revestidos por uma película amarelada (que indica a cegueira), e que no terceiro vemos seus olhos sem a mesma película (e, portanto, já devidamente curados), somos levados a crer que a cura se dá no plano de Cristo. O *close* no rosto de Hunter, porém, não possui qualquer ação ou diálogo: entre os dois planos do cego, nada mais que a imagem imóvel e muda do rosto de Cristo. Como poderia um plano ausente de qualquer palavra ou gestualidade permitir semelhante leitura? Ao simplesmente filmar o rosto de Cristo, como Nicholas Ray teria conseguido dar significação ao milagre?

Vejamos novamente a imagem ilustrada no segundo fotograma. O que vemos na imagem senão os grandes olhos azuis de Jeffrey Hunter? Seus olhos, de fato, ganham muito destaque na cena. Supõe-se que, para representar o milagre, Nicholas Ray tenha se apropriado do potencial de significação da imagem: os olhos de Cristo. Em se tratando de um milagre visual, um milagre centrado justamente na restituição da visão, não é improvável que Ray tenha feito uso do conteúdo significativo do plano para "operar" a cura do cego. Assim, no nível da linguagem, o que move e dá sentido à cena são os olhos de Cristo.

Até aqui, a ênfase da análise foi dada a um único aspecto da cena: o conteúdo significativo

do plano, manifesto nos olhos de Jesus. Sem qualquer ação, diálogo ou gestualidade, a presença muda de Cristo, pela simples força do olhar, parece ter sido suficiente para operar o milagre. O que ainda não exploramos foi a forma como seu rosto é filmado. A significação do plano não se resume ao seu próprio conteúdo dramático. Para atingir o sentido almejado na cena, foi preciso que Nicholas Ray empregasse um recurso ainda muito pouco explorado na época: trata-se do super *close-up*.

Jesus Cristo em super *close-up*

Antes de Sergio Leone adotá-lo sistematicamente em seus filmes, fazendo desse recurso uma de suas marcas registradas, Nicholas Ray filma o rosto de Cristo através de um super *close-up* na altura de seus olhos. Além de ocupar todos os cantos da imagem, o plano enquadra nada mais que os olhos, as sobrancelhas e um pedaço do nariz de Cristo. A moldura excessivamente fragmentada, explorando ao máximo a lateralidade da janela 2:35, é usada para dar uma expressividade adicional ao rosto do ator. Para não banalizar a expressividade do super *close-up*, recurso até então muito pouco empregado no cinema comercial, Ray decide usá-lo em apenas dois momentos do filme: no batismo de Jesus e na cura do cego.

Para que possamos descrever os efeitos provocados pelo emprego do super *close-up* no filme de Ray, faremos um paralelo com o cinema de Sergio Leone. Aparentemente gratuita, a comparação com o cineasta italiano nos ajudará a caracterizar, por puro contraste, tudo o que se depreende do plano próximo no rosto de Jesus. O chamado *western spaghetti* (idealizado algumas décadas após o apogeu do *western* americano – e, portanto, autoconsciente dos rastros deixados pelo gênero original) revisitava o universo do faroeste com paixão e saudosismo. Esse distanciamento nostálgico, transfigurado pelo olhar maneirista de Leone, oferecia as condições ideais para a sistematização do super *close-up*. A recorrente alternância do plano próximo do ator com planos gerais do deserto (em um uso combinado, portanto, de dois grandes gêneros pictóricos: o retrato e a paisagem) é uma marca do cinema de Leone, e o jogo de contrastes estabelecido pela montagem valorizava ainda mais o rosto de seus atores. Esses, por sua vez, eram filmados para evocar as grandes figuras do Velho Oeste americano: não as figuras históricas, mas os personagens que integraram o imaginário dos filmes de faroeste. Em *Três homens em conflito* (*The good, the bad and the ugly*, 1966), por exemplo, os super *close-ups* do famoso duelo final do filme – a

cena que corresponde ao “acerto de contas” dos três personagens citados no título – são usados com o propósito de cristalizar cada um deles: os planos próximos de seus rostos são trabalhados como uma espécie de redução máxima de tudo aquilo que essencialmente caracterizaria o “bom”, o “mau” e o “feio” (ou melhor, o “otário”). Cada uma dessas figuras arquetípicas do faroeste encontra a sua expressão definitiva no rosto dos três atores. Assim, por exemplo, a quintessência do herói ganha uma figuração no rosto acidentado de Clint Eastwood. As suas marcas de expressão servem de palco para deflagrar as narrativas mitológicas que povoavam o imaginário cinéfilo de Leone e de seu público (Figura 6).

O super *close-up*, em suma, é usado por Leone para dar ao rosto de seus atores uma qualidade escultural. A proximidade da composição dá a ver as ranhuras geográficas de um rosto monumental. O monumento, contudo, não pertence ao ator – mas ao herói que lhe toma a face. Ao flagrar de perto os detalhes dessa máscara facial, as minúcias dessa grande pedra tumular, as figuras mitológicas do passado – trazidas ao presente pela força do *close-up* – são convocadas para dentro do filme. Resta ao espectador, saciado por um gozo nostálgico, se deleitar com a prazerosa experiência provocada pelo filme.

Figura 6 – O super *close* de Clint Eastwood



Fonte: Captura de imagem realizada pelo autor em *Três Homens em Conflito* (1966), de Sergio Leone.

Essa digressão ao que se supõe ser o cerne

do gesto amaneirado de Leone foi feita com o

objetivo de caracterizar, por contraste, o emprego do super *close-up* de Jesus Cristo no filme de Nicholas Ray. Enquanto a proximidade da composição era usada por Leone para servir de acesso a um imaginário que preexistia ao filme, tudo o que vemos em *O Rei dos Reis* se encerra em sua própria visibilidade. Não há passado nem futuro, a imagem de Cristo traz à superfície somente o que é dado a ver. Sem espaço para a imaginação, resta-nos apenas contemplar a totalidade do que nos é *apresentado*. Trata-se de uma operação que consiste em nos colocar "em presença" do rosto de Cristo: não do personagem Jesus – nem tampouco do Jesus Cristo histórico – mas do próprio ator que O encarna, Jeffrey Hunter.

Autorreferenciado no presente da imagem, Hunter é filmado com o objetivo de não evocar nada senão o próprio conteúdo significante do plano. Seus grandes olhos azuis, motivo central da imagem, ganham bem mais destaque no plano que a sua própria pele. A maquiagem usada em seu rosto, concebida para desviar a atenção de sua pele para seus olhos, acaba produzindo um efeito colateral interessante. Ao esconder as imperfeições faciais do ator, termina por eliminar a ancoragem por meio da qual o espectador se conecta ao personagem. Jesus Cristo não está lá: resta-nos apenas a presença do ator que O interpreta. O super *close-up* de Hunter não nos permite enxergar vestígio algum. Nenhuma marca de sol, nenhum sinal de idade, nenhuma cicatriz, nada em seu rosto nos permite acessar um passado ou um fora de campo qualquer.

Dizíamos há pouco que o super *close-up* nos filmes de Leone dava aos seus atores uma qualidade escultural. No filme de Ray, esse mesmo recurso provoca um efeito inteiramente diferente. A maquiagem usada em Hunter é como uma fina camada de tinta a óleo, deflagrando um rosto cuja pele parece ter sido colorida com o esmero de um pintor. Se o rosto acidentado de Clint Eastwood se afigurava como uma escultura mal-acabada, o melhor bloco de mármore que existe não seria de qualidade suficiente para servir de matéria prima ao rosto de Hunter. Além da limpidez da imagem, as próprias margens do quadro – trabalhadas no

contexto da cena como uma moldura – reforçam a discreta analogia com a pintura. Na esteira do que havia dito André Bazin em sua célebre síntese entre cinema e pintura, a suposta qualidade pictórica do plano de Cristo absorve o olhar do espectador para dentro da composição. Uma inevitável força centrípeta nos transporta para a totalidade de uma imagem que parece se encerrar nos limites da moldura. Lembremos: "a moldura é centrípeta, a tela é centrífuga" (BAZIN, 2014, p. 207). O fora de campo é aniquilado pelo emprego de um enquadramento que, além de encerrar o espectador nos limites da moldura, o encerra também – ao contrário do cinema de Leone – no presente do que é dado a ver.

Trata-se, em suma, de uma operação que consiste em restringir a representação de Cristo à totalidade do visível, esmagando o passado e o futuro em um eterno presente. Sendo assim, resta-nos apenas a contemplação, sem fora de campo, de um ator cuja beleza nos enche os olhos. Nicholas Ray filma seus grandes olhos azuis, fazendo-os ocuparem a integralidade do quadro, e assim convocar o espectador a olhá-los *com olhos idólatras*. De todo o paralelo estabelecido com o *Western Spaghetti*, importante retermos sobretudo que a escala gigantesca do plano é incorporada ao filme com um importante propósito em mente: apresentar o rosto de Cristo como quem apresenta a imagem de um ídolo pagão. Uma vez levantada a hipótese da idolatria, resta-nos agora voltarmos à análise para verificarmos o sentido da caracterização de Cristo no conjunto do filme. Por que Nicholas Ray teria optado por exacerbar a imagem de Jesus Cristo? Haveria alguma intenção por trás disso?

Um ídolo para olhos idólatras

A recepção negativa de *O Rei dos Reis*, tanto por parte do público quanto da crítica, provocou posteriormente certa dificuldade entre os especialistas de cinema religioso que tentaram defender o filme de Ray. Restaram aos entusiastas, usando mais ou menos os mesmos argumentos que renderam ao filme severos ataques, enaltecer a tentativa – talvez a primeira grande tentativa

– de fazer de Jesus Cristo *um personagem de cinema*. Nesse sentido, o mérito de Nicholas Ray estaria no movimento de ingresso das narrativas evangélicas ao regime do espetáculo. De fato, a partir de *O Rei dos Reis*, as expressões "paixão de Cristo" e "star system" deixariam de ser vistas como uma estranha combinação. Para que esse movimento fique mais claro, e possamos identificar os recursos de espetacularização empregados, analisaremos a seguir a forma como Jesus Cristo foi caracterizado de uma forma mais ampla ao longo do filme.

Na esteira da polêmica provocada pela imagem de Cristo em *O Rei dos Reis*, muito se discutiu sobre a questão da aparência física do Jesus Cristo histórico. Como se sabe, não consta nos Evangelhos qualquer descrição física de Jesus. Em todos os livros canônicos da Bíblia, nada é escrito sobre a sua suposta beleza ou feiura. Além das descrições contraditórias de Jesus nos inúmeros escritos apócrifos, o que se tem como referência são as inúmeras representações de sua imagem ao longo da vasta tradição iconográfica cristã.

Apoiando-se nessa imprecisão acerca da aparência do Jesus histórico, e se beneficiando da liberdade que isso traz ao filme, Ray segue uma orientação que lhe convém: caracteriza Jesus de acordo com o ideal de beleza vigente no momento. Nicholas Ray, afinal, não queria falar da época em que se passa o filme, e sim de seu

próprio presente. O *casting* do filme, segundo essa proposta, devia ser concebido em função dos ídolos da época. É assim que Jeffrey Hunter, ator em ascensão entre os jovens, é escalado para o papel: seus cabelos dourados, sua pele bronzeada, seus traços faciais delicados – tudo parecia de acordo com certo cânone de beleza da época. O modelo gestual, igualmente, devia seguir certo ideal da época. É aí que James Dean (falecido precocemente, mas ainda de acordo com esse ideal) é convocado para o filme. Segundo Jonathan Rosenbaum (2011, p. 151), Dean é a grande referência para a caracterização do Cristo de Ray. Em um texto escrito em 1973 para a revista *Sight and Sound*, Rosenbaum diz que "a postura rebelde de Jesus remete diretamente à James Dean e à sua jaqueta de zíper". Seguindo essa mesma lógica, a direção de arte devia igualmente se integrar à fotografia do filme para oferecer os signos da modernidade desejada. Assim, como bem observou o pesquisador Luiz Vadico (2005, v. 2, p. 110), as cores usadas no Sermão da Montanha foram intencionalmente trabalhadas para remeter diretamente à bandeira dos Estados Unidos (Figura 7). A hipótese, à primeira vista improvável, se revela plausível quando se leva em conta a filmografia de Nicholas Ray. O procedimento, inclusive, já havia sido feito em *Juventude Transviada* (1955) – Figuras 8 e 9.

Figura 7 – As cores vermelha, azul e branca



Fonte: Captura de imagem realizada pelo autor em *O rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray.

Figuras 8 e 9 – As cores vermelha, azul e branca

Fonte: Captura de imagem realizada pelo autor em *Juventude Transviada (1955)*, de Nicholas Ray.

Tanto a jaqueta vermelha, associada ao universo do automobilismo, quanto a calça jeans azul, um signo da juventude da época, foram supostamente combinados com uma camisa branca por dentro para evocar a bandeira dos Estados Unidos – e assim situar Dean no país que inventou a geração dos “rebeldes sem causa”. Assim, tal como havia sido feito com James Dean (grande emblema de sua geração), Jeffrey Hunter também é filmado por Ray com uma lente de sua época. Seus olhos azuis, luminosos como um farol, indicam também a intenção de deslocar o judaísmo de Jesus – da cidade de Belém, onde nasceu, diretamente para a Califórnia. Trata-se de um Jesus Cristo assumidamente caucasiano. Esse curioso desvio pode ser conferido também em outros personagens do filme. Além dos elementos já citados (o *casting*, a direção de atores e o figurino), notável também o esforço de adaptar os diálogos do filme a uma forma mais coloquial – gesto que revela uma estratégia de aproximação com a linguagem corrente da época. O uso simultâneo das imagens do cristianismo com os signos da cultura *pop* dos Estados Unidos ganha uma justificativa no reconhecimento da distância existente entre a realização do filme e a antiga Jerusalém. A suposição acima, podendo ou não ser intencional, recai na inevitável espetacularização do filme. Importante destacar que, na época de sua realização, *O Rei dos Reis* foi a paixão que contou com o maior número de figurantes. Entre as principais paixões do cinema, trata-se da primeira fotografada em cores; e a primeira também a escalar, para o papel de Jesus Cristo, uma estrela em ascensão do chamado *star system*. Mesmo que essa exaustiva imbricação de signos não seja racionalizada pelo espectador, o efeito sentido ao

longo da projeção é nítido. De uma forma geral, o filme parece todo ancorado na imanência do presente. O resultado, como dizia anteriormente Pierre Prigent (1997, p. 31), é uma mensagem “sem verdadeira dimensão transcendente”.

Conclui-se, assim, que os recursos empregados ao longo do filme se revelam coerentes com a ideia de fazer de Jesus Cristo um *personagem de cinema*. A incitação a um olhar idólatra, gesto verificado na análise da cura do cego, e confirmado na análise global do filme, parece estar de acordo com o propósito de seu realizador: o filme sacrifica a profundidade da mensagem evangélica para se tornar um autêntico produto de seu tempo. Ao se referir justamente à precisão com que Ray consegue captar as contingências do presente, Jonathan Rosenbaum (2011, p. 151) afirma, em um comentário sem dúvida bastante certo, que *O Rei dos Reis* é uma antecipação da famosa paixão paródica dos anos 1970, *Jesus Cristo Superstar* (1973), de Norman Jewison.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne editora, 2011.
- BESANÇON, Alain. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BOURGET, Jean-Loup. **Cecil B. DeMille: le gladiateur de Dieu**. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.
- GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

JESUS Cristo Superstar. Direção: Norman Jewison. Roteiro: Melvyn Bragg. Produção: Robert Stigwood. Intérpretes: Ted Neeley, Carl Anderson, Yvonne Elliman e outros. Música: Andrew Lloyd Webber. Hollywood: Universal Pictures, 1973. 106 min, sonoro, color., 35 mm.

JUVENTUDE Transviada. Direção: Nicholas Ray. Roteiro: Stewart Stern. Produção: David Weisbart. Intérpretes: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo e outros. Música: Leonard Rosenman. Hollywood: Warner Bros., 1955. 111 min, sonoro, color., 35 mm.

LELOUP, Jean-Yves. **O ícone**: uma escola do olhar. São Paulo: UNESP, 2006.

M. E SOUZA, Claudio. "O Rei dos Reis". In: **O cinema é Nicholas Ray** (Catálogo CCBB), 2011.

MONDZAIN, Marie-José. Image, sujet, pouvoir. **Sens Public**. Is. l.l, jan. 2008.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

O REI dos Reis. Direção: Nicholas Ray. Roteiro: Philip Yordan. Produção: Samuel Bronston. Intérpretes: Jeffrey Hunter, Siobhan McKenna, Hurd Hatfield, Ron Randall, Viveca Lindfors e outros. Música: Miklós Rózsa. Hollywood: MGM, 1961. 168 min, sonoro, color., 35 mm.

PRIGENT, Pierre. **Jésus au cinéma**. Genève: Labor et Fides, 1997.

REI dos Reis. Direção: Cecil B. DeMille. Roteiro: Jeanie Macpherson. Produção: Cecil B. DeMille. Intérpretes: H.B. Warner, Dorothy Cumming, Ernest Torrence, Joseph Schildkraut, James Neill, Joseph Striker e outros. Música: silencioso. Hollywood: Pathé Exchange, 1927. 151 min, silencioso, color e PB, 35 mm.

ROSENBAUM, Jonathan. "Círculo de dor". In: **O cinema é Nicholas Ray**. (Catálogo CCBB), 2011.

TRÊS homens em conflito. Direção: Sergio Leone. Roteiro: Luciano Vincenzoni. Produção: Alberto Grimaldi. Intérpretes: Clint Eastwood, Eli Wallach, Lee Van Cleef e outros. Música: Ennio Morricone. Roma: Produzioni Europee Associate (PEA), 1966. 161 min, sonoro, color., 35 mm.

VADICO, Luiz Antonio. **A imagem do ícone**: Cristologia através do cinema. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

Pedro de Andrade Lima Faissol

Professor colaborador do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná, em Curitiba, PR, Brasil. Doutor e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), em São Paulo, SP, Brasil.

Endereço para correspondência

Pedro de Andrade Lima Faissol
Universidade Estadual do Paraná
Faculdade de Artes do Paraná
Rua dos Funcionários, 1357
Cabraal, 80035050
Curitiba, PR, Brasil