

**O sentido das sombras no cinema religioso:  
do aniconismo à idolatria**

**The meaning of shadows in religious films:  
from aniconism to idolatry**

Pedro de Andrade Lima FAISSOL<sup>1</sup>

**Resumo**

Nesse artigo, pretendemos caracterizar e diferenciar o sentido atribuído às sombras em dois filmes que retratam Jesus Cristo: *Ben-Hur* (1959), de William Wyler, e *O rei dos reis* (*King of kings*, 1961), de Nicholas Ray. A nossa hipótese é a de que, no primeiro caso, a sombra é usada para evitar dar uma forma sensível ao rosto de Cristo (tendência anicônica), enquanto no segundo filme, ao contrário, ela é usada para acentuar a sua presença em cena (tendência idólatra). Ao longo deste artigo, faremos uma digressão ao iconoclasmo bizantino para propor um conceito operatório que nos ajude a iluminar os filmes analisados e a desenvolver a hipótese levantada.

**Palavras-chave:** *Ben-Hur*. *O rei dos reis*. Aniconismo. Idolatria.

**Abstract**

In this article, we intend to characterize and differentiate the meaning attributed to shadows in two films that portray Jesus Christ: *Ben-Hur* (1959), directed by William Wyler, and *King of kings* (1961), directed by Nicholas Ray. Our hypothesis is that, in the first film, the shadows are used to avoid giving a sensible form to Christ (aniconic tendency), while in the second film, on the contrary, they are used to enhance its presence on the screen (idolatrous tendency). Throughout this article, we will go back to Byzantine iconoclasm to rescue an operative concept that will guide the film analysis and will help us develop the hypothesis raised.

**Keywords:** *Ben-Hur*. *King of kings*. Aniconism. Idolatry.

**Introdução**

Em *O rei dos reis* (*King of kings*, 1961), de Nicholas Ray, o ator escolhido para interpretar o papel de Jesus Cristo se chama Jeffrey Hunter. Após ganhar projeção em

---

<sup>1</sup> Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV/Unespar). E-mail: pedrofaissol@gmail.com

*Rastros de ódio* (*The searchers*, 1956), de John Ford, Hunter passa a ser escalado em papéis com mais destaque. Alguns anos antes de *O rei dos reis*, havia trabalhado em outro filme de Nicholas Ray, *Quem foi Jesse James* (*The true story of Jesse James*, 1957), interpretando o irmão do lendário ladrão de bancos. Embora não fizesse parte do primeiro escalão de Hollywood, Hunter foi ganhando fama entre os adolescentes. Logo se tornou um ator desejado pela indústria, principalmente pelo seu potencial de atrair uma fatia importante do mercado cinematográfico: a do público jovem. Conhecido por sua beleza clássica e seus olhos azuis, Hunter foi atacado pelos críticos do filme, sendo acusado de ter dado a Jesus um aspecto pueril e superficial. Uma piada que surgiu na época do lançamento do filme – tendo como referência o filme de Gene Fowler Jr., *I was a teenage werewolf* (1957) – era se referir ao filme de Ray como “I was a teenage Jesus” (VADICO, 2005, p. 67).

A paixão de Cristo de Nicholas Ray, estigmatizada pela escolha de um ídolo adolescente para o papel de Jesus, teve sua carreira comercial muito prejudicada. Mas as críticas não se restringiram à atuação de Hunter, atingiram também o consagrado diretor Nicholas Ray. Na época do lançamento do filme, por exemplo, em uma crítica do Jornal do Brasil, 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 em seguida dizendo que, “Em seu delírio de espetáculo, possuídos de uma inequívoca vocação para fatos epopeicos, os super produtores de Hollywood passaram a ver a história dos homens com lentes deformantes” (SOUZA, 2011, p. 88). Outros críticos atacaram o filme pelo suposto simplismo de sua mensagem evangélica. Pierre Prigent afirma, por exemplo, que *O rei dos reis* reduzia o Evangelho “a uma mensagem idealista, sem verdadeira dimensão transcendente” (PRIGENT, 1997, p. 31). A impressão geral deixada pelo filme, em síntese, foi que a mensagem cristã havia sido esvaziada pela dimensão do espetáculo.

Para que possamos confrontar a má recepção do filme, e colocar à prova a referida espetacularização, examinaremos a forma como foi trabalhado um dos elementos estilísticos mais recorrentes em *O rei dos reis*: as sombras de Cristo. Para melhor compreendermos o propósito delas, adotaremos a análise comparativa desse mesmo elemento no filme de William Wyler, *Ben-Hur* (1959), realizado apenas dois anos antes da paixão de Nicholas Ray. Veremos também alguns procedimentos similares aos de Wyler adotados por Fred Niblo em *Ben-Hur: A tale of the Christ* (1925).

### A hipótese do aniconismo

A série Ben-Hur no cinema é composta por um conjunto de filmes feitos após o enorme sucesso de público da montagem teatral no fim do século XIX. A história, adaptada do famoso livro de Lew Wallace, *Ben-Hur: A tale of the Christ* (1880), ganhou relevo ao situar a trama principal, com personagens fictícios, no contexto dos Evangelhos. Ao entrelaçar as aventuras do herói Judas Ben-Hur com passagens da vida de Jesus, misturando elementos do épico com instantes de expiação religiosa, o livro tira proveito da conversão espiritual do protagonista para ganhar uma inesperada dimensão religiosa. As duas adaptações cinematográficas mencionadas anteriormente foram, em suas respectivas épocas, grandes sucessos comerciais.

Tanto no filme de Niblo quanto no de Wyler, percebe-se uma desconfiança em relação à imagem religiosa, o que se reflete em pudores quanto à representação de Jesus. Além do uso de sombras, recorria-se a enquadramentos que privilegiavam a fragmentação do corpo. Além disso, ao minimizar a frontalidade da composição, optando por um posicionamento enviesado de Cristo, era possível preservar seu rosto.

No episódio da Última Ceia da versão de Niblo, por exemplo, muito já se falou da disposição espacial de um dos apóstolos, posicionado fixamente no meio do quadro para bloquear o rosto de Jesus. A única parte visível de Cristo são os raios luminosos de sua auréola entrevista atrás da cabeça do discípulo. Em outro momento do filme, enquanto Jesus caminha rumo ao calvário, veem-se apenas as suas pegadas. Na impossibilidade de revelar a sua face, Niblo recorre aos vestígios deixados por seus pés ensanguentados.

Figura 01: Jesus Cristo encoberto.



Figura 02: pegadas de Cristo.



Fontes: fotogramas do filme *Ben-Hur: A tale of the Christ* (1925), de Fred Niblo

Em um texto escrito para a revista *Études cinématographiques*, o crítico Pierre Leprohon julga que o filme de Niblo é mais bem-sucedido que o de seu contemporâneo *Rei dos reis* (*The king of kings*, 1927), de Cecil B. DeMille. Em um comentário de base *anicônica*, Leprohon (1961, p. 146) elogia a operação adotada por Niblo usando o argumento de ter conseguido superar as “dificuldades de materializar a imagem da divindade”. Logo em seguida, completa:

Do personagem de Jesus que atravessa a trama romanesca, ele [Niblo] só mostra sombras, pedaços da roupa, uma mão... jamais um rosto, nem uma silhueta inteira. E essa sugestão, é preciso dizer, funcionava muito mais do que uma visão direta (LEPROHON, 1961, p. 146).

Já na produção de William Wyler, *Ben-Hur* (1959), o truque mais empregado para evitar a representação direta de Cristo é o uso de sombras. Sempre que o personagem de Jesus aparece de frente, como na cena do julgamento romano, é empregado um efeito que consiste em sombrear o seu rosto, tornando-o inacessível ao espectador. Os personagens dentro do filme, naturalmente, conseguem vê-lo normalmente, apenas o espectador é privado dessa imagem. Trata-se, portanto, de uma interdição direcionada ao espectador. Na cena do calvário, igualmente, a multidão se aglutina em torno de Cristo, mas ao espectador são concedidas apenas as sombras da cruz projetadas nas paredes. O uso intencional dos efeitos de sombra denota o grande pudor de Wyler em mostrar o rosto de Jesus, gesto que decerto revela uma relação problemática com a imagem religiosa.

Figura 03: rosto sombreado de Jesus.



Fonte: fotogramas do filme *Ben-Hur* (1959), de William Wyler

Figura 04: sombra de Jesus.



Fonte: fotogramas do filme Ben-Hur (1959), de William Wyler

Em *Le cinéma est-il iconoclaste?*, Marion Poirson-Dechonne (2011, p. 128) pergunta-se pelas razões que teriam feito Wyler optar pelo emprego de tais recursos para esconder a face de Jesus. Será que teria sido um mero jogo estilístico ou eco de algo mais profundo? A resposta a essa pergunta se dá sob a forma de um paradoxo: guiado por uma tradição que evita representar a divindade, mas ao mesmo tempo tomado pelo impulso contraditório de tentar filmar o “infilmável”, Wyler acaba explicitando o próprio tabu da imagem religiosa – padrão de representação que a autora chama de *aniconismo*.

Poirson-Dechonne também identifica que, nos materiais de distribuição dos dois filmes citados da série Ben-Hur, não são mencionados os atores que interpretaram o papel de Jesus. Essa curiosa omissão revela algo importante e bastante sintomático sobre as duas produções. Embora Jesus Cristo exerça um papel de destaque no romance original (destaque mantido nas duas adaptações cinematográficas), optou-se por esconder a identidade dos atores responsável por interpretá-lo. A interpretação de Jesus é encarada como um gesto blasfematório. Ninguém estaria à altura de tal tarefa.

Para que possamos dar início ao paralelo com o filme de Nicholas Ray, de 1961, quase contemporâneo ao de Wyler, de 1959, precisamos nos fazer a seguinte pergunta: as abundantes sombras vistas em *O rei dos reis* teriam sido usadas com o mesmo propósito que as de *Ben-Hur*, ou seja, como uma manobra hábil para esconder o rosto de Jesus? A resposta é *não*. Conforme veremos na análise fílmica ao final deste artigo, embora ainda mais recorrentes que na obra de Wyler, as sombras de Jesus Cristo são usadas por Ray para atender a diferentes propósitos (semânticos e estilísticos). Na época da realização do filme, o já experiente cineasta Nicholas Ray parecia não ter qualquer pudor quanto à

representação de Jesus. As sombras são empregadas como recursos de linguagem para demarcar, por meio de uma operação de realce ou de significação, alguns gestos de Jesus.

Dissemos anteriormente que o ator Jeffrey Hunter era um “ídolo” da época. Será que Ray teria filmado Jesus como quem filma um ídolo pagão? Para que possamos avaliar essa hipótese, antes precisamos examinar o que essencialmente caracterizaria um olhar idólatra. Para defini-lo, avançando por comparação, iremos nos amparar na dualidade *eikon/eidolon*. Quais seriam as diferenças entre o que chamamos hoje de *ícone* e *ídolo*?

### **Definindo conceitos: o ícone e o ídolo**

A partir do 4º século após a morte de Cristo, quando a Igreja Cristã estava se estabelecendo como um poder de Estado, os problemas gerados pela imagem religiosa se acirraram bastante. A decoração das basílicas recém-construídas, antes mesmo dos grandes ciclos do iconoclasmo bizantino, suscitaram violentas disputas. Vista com desconfiança desde os primeiros tempos<sup>2</sup>, a imagem religiosa não poderia se mostrar através de materiais muito concretos, sob o risco de se assemelhar aos ídolos pagãos da Grécia Antiga. Em um aspecto, todos os primeiros cristãos pareciam estar de acordo: a Casa do Senhor não deveria abrigar nenhum tipo de imagem esculpida. O próprio livro do Êxodo, no episódio do Bezerra de Ouro, já condenava severamente estátuas ou esculturas, associando-as à idolatria: “Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima nos céus, ou embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra” (Êxodo, 20:4). Se vissem tais imagens esculpidas nos templos cristãos, pergunta-se Ernst Gombrich (2009, p. 135), como os pagãos recém-convertidos ao cristianismo poderiam distinguir a nova fé de suas antigas crenças? Fosse este o caso, responde, “poderiam facilmente pensar que uma estátua realmente representava Deus, tal como antes pensavam que uma estátua de Fídias representava Zeus”.

Já no século VI, contudo, usando o argumento de que a pintura religiosa poderia ajudar a congregação a fixar os ensinamentos cristãos, mantendo viva a memória dos episódios sagrados, o papa Gregório Magno chega a afirmar que “a imagem fazia pelos analfabetos o que a escrita fazia pelos que sabiam ler” (GOMBRICH, 2009, p. 135). O

---

<sup>2</sup> Segundo Marie-José Mondzain em *Imagem, ícone, economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* (2013, p. 107), essa “tradição anicônica do protocristianismo” forneceria argumentos importantes aos iconoclastas do século VIII.

argumento pedagógico em favor da imagem, alçada ao patamar da palavra, não iria durar muito tempo. Ao longo de várias décadas, em um vai e vem constante, muitas imagens supostamente didáticas, seriam substituídas pelo símbolo da cruz.

Na primeira crise do iconoclasmo bizantino, os iconoclastas vencem a disputa sobre os iconófilos e proíbem qualquer imagem religiosa: os ícones (*eikon*). Para que os iconófilos saíssem vencedores dessa querela, seria necessário que, após muitos anos de proibição e destruição de imagens, Nicéforo escrevesse em Constantinopla os *Antirréticos* (820 d.C.) A pedra fundamental de seu argumento baseava-se no conceito de “economia” (*oikonomia*). Essa palavra de origem grega, emprestada de Aristóteles<sup>3</sup>, já havia sido anteriormente usada 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 na Igreja. Essa tríplice nomenclatura do poder divino permitiria a interpretação de que o cristianismo seria politeísta, acarretando um retorno ao paganismo. Para resolver essa questão, repleta de implicações problemáticas, os teólogos cristãos retomaram o termo grego, incorporando a *oikonomia* na doutrina da Santa Trindade. Assim, amparados no argumento econômico, puderam afirmar que, embora seja uno em sua substância, a maneira de Deus administrar seu poder é tríplice.

Deus, quanto ao seu ser e à sua substância, é, certamente, uno; mas quanto à sua *oikonomia*, isto é, ao modo em que administra a sua casa, a sua vida e o mundo que criou, é, ao contrário, tríplice. Como um bom pai pode confiar ao filho o desenvolvimento de certas funções e de certas tarefas, sem por isso perder o seu poder e a sua unidade, assim Deus confia a Cristo a “economia”, a administração e o governo da história dos homens (AGAMBEN, 2009, p. 36).

Muitos anos depois, no tratado de Nicéforo, o conceito grego *oikonomia* é retomado, desta 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 bem às intenções dos que eram favoráveis à imagem: a partir de então, os ícones não seriam vistos como uma representação imitativa da divindade. Embora tenham partido da mesma

---

<sup>3</sup> O sentido original da palavra *oikonomia* esteve associado, como diz Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009, p. 35), à administração do *oikos*, da casa, podendo ser empregada também como “gestão”.

premissa dos iconoclastas, criticando a consubstancialidade entre a essência e a matéria, os iconófilos acrescentam o conceito operatório da *oikonomia* e assim conseguem, por ora, responder às inquietações provocadas pela imagem religiosa.

O ícone relaciona o visível e o invisível sem fazer concessão ao realismo, mas sem desprezar a matéria. Com isso se abriu, graças à relação, uma reflexão sobre o sentido de sua abstração, e a economia pôde tornar-se a principal operadora dessa relação “abstrata” que caracteriza a semelhança formal e intencional do ícone com seu modelo (MONDZAIN, 2013, p. 120).

Salvaguardado pelo acréscimo do elemento relacional do argumento econômico (inscrito, portanto, em um sistema triangular que o impedia de se equivaler diretamente ao modelo divino), o ícone não correria mais o risco de provocar a idolatria. A autonomia adquirida pela imagem religiosa, outrora vista como inseparável do seu referente, foi o golpe de misericórdia desferido contra os iconoclastas. Em *A imagem proibida: Uma história intelectual da iconoclastia*, deixando claro que a materialidade do ícone não designaria a materialidade de Deus (ou seja, que a pintura não circunscreve a divindade), Alain Besançon dirá que os ícones circunscrevem na verdade apenas “o que é compreendido pela inteligência, pelo conhecimento e pelo sentido sob o modo apenas da semelhança” (BESANÇON, 1997, p. 210). Desta maneira, o verdadeiro objeto de circunscrição seria, não o objeto representado, mas a figura arquetípica almejada – ou seja, a *hipóstase*. Diferente de um ídolo, portanto, o essencial de um ícone não é o que se oferece integralmente a ser contemplado, mas aquilo que está *sob a substância* (em tradução do grego: *hypostasis*).

De acordo com Jean-Yves Leloup, o ícone se notabiliza por sua capacidade de evocar 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, limitando-se à sua aparência visível, simplesmente “detém o olhar que não pode ir além da imagem dada” (LELOUP, 2006, p. 14). Ou seja, enquanto o ícone exprime a Presença que subjaz à representação, o ídolo encerra o olhar do observador na própria representação.

Tanto Mondzain quanto Leloup enfatizam o papel do sujeito que empresta ao ícone o seu olhar. Objeto de uma imaginação criadora, o ícone se revela apenas com a participação do sujeito da visão. Ou seja, a dualidade entre ícone e ídolo se faz também no olhar de quem vê as imagens. Há uma maneira de se olhar, segundo Leloup (2006, p.

14), que “reifica, que ‘coisifica’ tudo que existe”. Se tratarmos a imagem a partir de quem a vê, deslocando essa oposição para o olhar da pessoa que a contempla, podemos formular essa dualidade em outros termos, a partir da visão do “idólatra” e do “iconógrafo”.

Em *A imagem pode matar?*, Mondzain recorre a esse vocabulário derivado da filosofia cristã para refletir sobre a produção e a difusão das imagens contemporâneas. Como o espectador deve se colocar diante de uma imagem? Segundo a filósofa argelina, qualquer imagem 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. Quem rege essa economia, qualificando a imagem nas categorias supracitadas (*eikon/eidolon*), é o espectador. Poderíamos, portanto, sintetizar essa polaridade da seguinte maneira: as imagens icônicas produzidas ainda hoje instituem uma relação (sugerindo, assim, um imaginário), enquanto as imagens idólatras se mantêm fixadas ao próprio objeto.

Esses conceitos operatórios, segundo Mondzain, seriam ainda hoje válidos para analisar uma obra artística ou, digamos, uma campanha publicitária. Assim, tomados por esse espírito derivativo, sem perder de vista o rigor conceitual apresentado, pretendemos examinar a hipótese levantada acerca do filme de Nicholas Ray: a imagem de Cristo em *O rei dos reis*, afinal, é ou não é uma incitação à idolatria?

### **A hipótese da idolatria**

Em um dos milagres do filme, na cura do paraplégico, as sombras das mãos de Cristo são usadas para ilustrar o que a voz *off* dizia imediatamente antes: “Era o tempo dos milagres, e Jesus ergueu suas mãos e limpou aqueles que estavam tomados por espíritos impuros. Porque Dele saía virtude, e assim curou a todos”. O sentido da cena é claríssimo: a sombra de Jesus é usada para ilustrar a referida “virtude” que “Dele saía”. Logo em seguida, na cena da cura do cego, também se usa esse mesmo recurso. Enquanto o cego tateia o espaço com um cajado, antes mesmo do milagre que lhe restituirá a visão, ele pressente a aproximação divina. A sombra de Jesus é um recurso estilístico usado para expressar aquilo que, embora ainda escape aos sentidos do cego, é por ele pressentido. Além de não terem o propósito de esconder a face de Cristo, as sombras agem no sentido de realçar o contorno de sua presença. Excessivamente demarcadas, elas são trabalhadas

por Ray para acentuar um gesto, pronunciar um movimento, enfatizar uma ideia, enfim, as sombras se revelam uma figura de estilo.

Figura 05: sombra das mãos de Jesus.

Figura 06: sombra do rosto de Jesus.



Fontes: fotogramas do filme O rei dos reis (1961), de Nicholas Ray

Figura 07: sombra do corpo de Jesus se sobrepõe à rede de pesca formando imagem uma cruz.



Fonte: fotogramas do filme O rei dos reis (1961), de Nicholas Ray

Na cena final do filme, por fim, após a Ressurreição de Cristo, sua sombra aparece novamente, desta vez com propósitos semânticos. Após ouvirem as palavras finais de Jesus, os discípulos, reunidos em torno de uma rede de pesca na praia, vão aos poucos deixando a areia. O último a sair de quadro, ganhando destaque na cena, é o pescador Pedro – o apóstolo nomeado para liderar a fundação da Igreja. Em seguida, no último plano do filme, a sombra de Jesus é projetada na areia para formar, junto com a rede de pesca estendida na horizontal, a imagem da cruz. O sentido da cena é claro: na ausência física de Jesus, a mensagem cristã sobreviverá pelo testemunho de suas palavras. A sombra denota justamente a influência de Jesus no fiel apóstolo. Conclui-se, assim, que a

sombra é usada para dar significação ao episódio conhecido como Primado de Pedro. A leitura que se faz da cena poderia ser formulada nos seguintes termos: *sob a influência de Jesus*, Pedro perpetuará os seus ensinamentos e participará da fundação da Igreja Cristã.

As constatações acima se tornam ainda mais claras quando verificamos que, ao longo do filme, Nicholas Ray filma o rosto de Jesus sem qualquer pudor, em diferentes escalas e angulações, explorando recursos estilísticos que apenas realçam a força de sua presença. Ray expressa uma atitude despreocupada em relação à tradição anicônica da imagem religiosa. Como se pode verificar no fotograma abaixo, não há qualquer tabu concernindo à representação visual de Jesus Cristo.

Figura 08: Jesus Cristo em super close



Fonte: Fotograma do filme O rei dos reis (1961), de Nicholas Ray

O que vemos na imagem acima senão os olhos azuis de Hunter? Seus olhos, de fato, ganham muito destaque na cena. Levando em conta que esta imagem aparece na cura do cego, logo após o plano da sombra mencionado acima (quando vemos o cego tateando a parede com o seu cajado), é de se supor que Nicholas Ray tenha feito uso do conteúdo significativo do plano para representar a cura do cego. Assim, no nível da linguagem, são os olhos de Cristo que parecem mover e dar sentido à cena. Sem qualquer ação, diálogo ou gestualidade, a presença muda de Cristo, pela simples força de seu olhar, parece ter sido suficiente para operar este milagre.

Para atingir o sentido almejado na cena, foi preciso que Nicholas Ray empregasse um recurso ainda pouco explorado na época: o super *close-up*. Antes de Sergio Leone

adotá-lo sistematicamente em seus filmes e transformá-lo em uma de suas marcas registradas, Ray emoldura o rosto de Cristo bem de perto, 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 de seu nariz. A moldura excessivamente fragmentada, que explora ao máximo a lateralidade da janela 2:35, é empregada para dar expressividade suplementar ao rosto do ator. A intensidade cromática do filme, potencializada pelo uso do *Technicolor*, é explorada para destacar seus olhos azuis.

Além do aspecto exuberante dado à imagem, este inabitual enquadramento aposta no detalhamento do rosto de Cristo, plenamente de acordo com o padrão de beleza da época. A qualidade pictórica do plano absorve o olhar do espectador para dentro da composição. O chamado “espaço fora da tela” é atenuado por um enquadramento que, além de confinar o espectador nos limites da moldura, o encerra também no presente da imagem. Trata-se de uma operação que restringe a representação de Cristo à totalidade do visível, esmagando o passado e o futuro num eterno presente. Sendo assim, resta-nos apenas a contemplação de um ator cuja beleza nos “enche os olhos”. Nicholas Ray dá centralidade aos seus grandes olhos azuis, fazendo-os ocupar a integralidade do quadro, para convocar o espectador a olhá-los *com olhos idólatras*.

### Considerações finais

Na comparação com a representação de Cristo da série Ben-Hur, a diferença de postura fica muito patente. Já não se trata de evitar o rosto de Cristo, relegando-o ao “fora de campo” (espaço por excelência da imaginação), mas de oferecer a ele uma imagem completa e detalhada de um rosto já conhecido: a de um ídolo adolescente. O afastamento radical da tendência anicônica (ou a recusa em mostrar o ator com discrição) talvez explique, ao menos em parte, a má recepção do filme na época de seu lançamento. Mesmo que o seu fracasso comercial não possa ser reduzido à querela religiosa, a imagem de Cristo decerto provocou incômodo no público. Teria razão o crítico supracitado ao acusar *O rei dos reis* de blasfêmia?

Para o público religioso, acostumado a ser poupado de representações diretas de Jesus, a resposta talvez seja afirmativa. Não cabe a nós responder. Uma coisa é certa: a incitação à idolatria foi um gesto deliberado de Nicholas Ray (há inúmeros indícios no

filme que apontam para isso, sendo o uso expressivo das sombras mais uma delas). Nada mais coerente: Ray caracteriza Jesus Cristo como reflexo de uma sociedade que o idolatra.

O mérito do filme, neste sentido, estaria no movimento de incluir as narrativas evangélicas no sistema de produção vigente. A partir de *O rei dos reis*, as expressões Paixão de Cristo e *Star System* deixariam de ser vistas como incompatíveis. Conclui-se, assim, que os recursos empregados ao longo do filme afastam Jesus Cristo do imaginário iconográfico da arte canônica, transformando-o em um *personagem de cinema*. O exame global do filme mostra que Ray sacrifica a profundidade da mensagem evangélica para adequar o filme ao regime do espetáculo, tornando-se um autêntico produto de seu tempo.

### Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BESANÇON, Alain. **A imagem proibida:** uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

FAISSOL, Pedro. **A representação do milagre no cinema:** iconografia, idolatria e crença. Curitiba: A Quadro, 2022.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2009.

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

LEPROHON, Pierre. “Les évocations directes de la passion”. In: ESTÈVE, Michel (Org.). **Études Cinématographiques:** la passion du Christ comme thème cinématographique. Paris: Minardi, 1961.

LION, Antoine. “Inspiration chrétienne et création artistique: De l’Icône au cinéma”. In: **CinémAction** n.º 134, 2010.

MONDZAIN, Marie-José. “Image, sujet, pouvoir (entretien)”. In: **Sens Public**, janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.sens-public.org/article500.html#forum1420>>. Acesso em: 07/08/2022.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Vega, 2009.

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

PELIKAN, Jaroslav. **A imagem de Jesus ao longo dos séculos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

POIRSON-DECHONNE, Marion. “Questions de théologie chrétienne posées par le cinéma: Entre Iconophilie et iconoclasme”. In: **CinémAction** n.º 134, 2010.

POIRSON-DECHONNE, Marion. **Le Cinéma est-il iconoclaste?** Paris: Cerf, 2011.

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

SOUZA, Claudio M. e. “O rei dos reis”. In: BRITO, Thiago; CANTARINO, Eduardo (Orgs.). **O cinema é Nicholas Ray**, CCBB (catálogo), 2011.

VADICO, Luiz Antonio. **A imagem do ícone – Cristologia através do cinema: um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Cristo**. Tese de doutorado da Universidade Estadual de Campinas, 2005.