



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RODOLPHO ALEXANDRE SANTOS MELO BASTOS

**AVE-MARIA CHEIA DE FILMES:** Transtemporalidade do Sagrado (e do) Feminino através da presença de Maria no filme “Io sono con te” (2010)

FLORIANÓPOLIS

2020

Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos

**AVE-MARIA CHEIA DE FILMES:** Transtemporalidade do Sagrado (e do) Feminino através da presença de Maria no filme “Io sono con te” (2010)

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Profa. Dra. Aline Dias da Silveira  
Coorientadora: Profa. Dra. Daniela Queiróz Campos

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bastos, Rodolpho Alexandre Santos Melo  
AVE-MARIA CHEIA DE FILMES : Transtemporalidade do  
Sagrado (e do) Feminino através da presença de Maria no  
filme "Io sono con te" (2010) / Rodolpho Alexandre Santos  
Melo Bastos ; orientadora, Aline Dias da Silveira, 2020.  
324 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa  
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. História. 2. Io sono con te. 3. Maria. 4. Sagrado  
Feminino. 5. Ancestralidade. I. Silveira, Aline Dias da.  
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em História. III. Título.

Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos

**Ave-Maria cheia de Filmes:** Transtemporalidade do Sagrado (e do) Feminino  
através da presença de Maria no filme “Io sono con te” (2010)

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca  
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Ana Maria Veiga  
Instituição Universidade Federa da Paraíba – UFPB

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Maria Cristina Correia L. Pereira  
Universidade de São Paulo – USP

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Thays Tonin  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof. Dr. Alex Degan  
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que  
foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em História.

---

Prof. Dr. Lucas De Melo Reis Bueno  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Aline Dias da Silveira  
Orientadora

Florianópolis, 2020.

À Amanda, pelo Amor e força.

À minha avó Luzia (In Memoriam), pelo aprendizado.

À minha Mãe Glória, pelo incentivo.

À Tia Lenice, pela dedicação.

À Aline Dias da Silveira, por acreditar em mim.

Aos amigos, amigas e amigues, pela amizade.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, a professora Dra. Aline Dias da Silveira que nesses quatro anos, transcendeu esse papel. Embora tenham “me jogado” no seu colo como seu orientando, somado à distância de sua área de atuação (Idade Média, mas com os dois pés na Antiguidade), aceitou o desafio de desenvolver uma pesquisa que tem como uma fonte, um filme do século XXI. Aline não apenas me orientou na escrita da tese, mas me possibilitou sentir a presença do meu próprio trabalho como algo que não está separado de mim, ou mesmo do mundo.

Ela me apresentou outra perspectiva sobre o conhecimento e me fez perceber a importância do meu trabalho e a empreitada que seria, ao tentar realizá-lo. Descobri com ela, que a vida acadêmica é indissociável da vida pessoal, ou seja, meu trabalho é o produto e produtor das transformações que atravessei (e, ainda, atravesso), durante esses quinze anos pesquisando sobre a figura de Maria. No Doutorado, isso foi mais intenso. Me vi obrigado a sair da zona de conforto, que já era suficientemente desconfortável, o que me fez deparar com minhas sombras, demônios, ansiedades, impulsos, pré-conceitos, machismos, etc.

Agradeço pelos debates travados e acalorados, por vezes; por seu cuidado comigo e com meu trabalho; sua leitura minuciosa e rígida; sua preocupação com os aportes teóricos e metodológicos para analisar a fonte; a cada correção, eu percebia sua empolgação com a temática, o que também me contagiava. O contato com minha orientadora (e os diversos grupos e núcleos de pesquisas e estudos ligados a ela), me possibilitou reencontrar alguma empolgação na escrita, na pesquisa e no debate acadêmico. Pois, é isso que sempre impulsionou minha vida, o ambiente acadêmico e seus embates, mesmo sabendo do quão nocivo esse espaço possa ser.

Por esses motivos, que optei em escrever a tese na primeira pessoa do plural, uma vez que Aline teve participação fundamental no trabalho. Seria uma desonestidade intelectual escrever na primeira pessoa, sendo que a cada capítulo, parágrafo ou frase, é o resultado de discussões sobre meu tema, fonte, referenciais teóricos e metodológicos em nossas reuniões de orientação.

Encerro o Doutorado com a certeza que não poderia ter encontrado pesquisadora melhor, para me orientar. Mais do que uma professora, Aline atuou como uma verdadeira mestra (com doutorado e pós-doutorados), que me conduziu (e vem conduzindo), nesse (sub)mundo acadêmico. Como Hécate, ela (me) guiou pelos (des)caminhos, encruzilhadas e labirintos, sempre com sua tocha, sua luz e sabedoria. Orientou esse pupilo, não só em sua jornada de doutoramento, mas também a se reorganizar no mundo, fazendo-o perceber que

também participa dele e de esferas bem maiores (macrocosmo). Sem a participação de minha orientadora, não haveria pesquisa, nem doutorado, empolgação ou, mesmo, tesão pela vida. Por isso, deixo meus mais honestos agradecimentos a minha orientadora, seguido de um pedido de desculpas sinceros e genuínos, pois sei que dei bastante trabalho, sobretudo, na etapa final da pesquisa.

À Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), assim como ao Programa de Pós-Graduação em História da instituição, pela oportunidade de desenvolvimento pessoal e profissional.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da pesquisa.

Às professoras Dra. Ana Maria Veiga, Dra. Daniela Queiróz Campos e a Dra. Maria Bernardete Ramos Flores, pelas ricas contribuições durante o exame de qualificação.

Às professoras Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira, Dra. Ana Maria Veiga e Dra. Thays Tonin, além dos professores Dr. Alex Degan e o Dr. Fabio Augusto Morales Soares por tão gentilmente, terem aceito meu pedido para participarem de minha banca de defesa. Certamente vocês são uma inspiração para mim e para muitas pessoas. Tenham a certeza que suas críticas, sugestões e reflexões sobre minha pesquisa, trouxeram ricas contribuições para a redação final de meu trabalho.

À Amanda Muniz Oliveira, minha companheira, amiga, esposa e que sempre me estende a mão quando me deparo com uma derrota, ou que sorri a cada vitória conquistada. Com ela, sinto que somos um, compondo algo maior, ao compartilharmos uma sintonia e sensibilidade corporificada no nosso cuidado mútuo, um com o outro. Um cuidado atento, para não atropelar a agência do outro, de seu lugar social, de seu tempo pessoal, mesmo nas nossas divergências cotidianas.

Pois, para além de compartilharmos nossas vidas um com o outro, afetivamente, Amanda foi, é e sempre será, minha melhor companheira de armas filosóficas, de debates acadêmicos, de rupturas epistemológicas e reflexões conceituais, o que explica tantos artigos, capítulos de livros, comunicações, palestras e entrevistas feitos em parcerias. Com ela, eu aprendo e experimento outras narrativas, por vezes, assimétricas; descubro outros humores para, juntos, produzirmos outras (e novas) cores, só nossa. Por isso, agradeço a ela, por ter acompanhado, apoiado e suportado mais essa etapa de minha vida comigo, ajudando a me reinventar e reescrever meu destino a todo momento, no vento dos eventos.

Ao Meridianum (Núcleo Interdisciplinar de Estudos Medievais), espaço onde pude me encontrar e conectar com pessoas que fizeram da experiência de doutoramento um verdadeiro

aprendizado, e que ultrapassa o âmbito acadêmico, pois me acolherem como família. Dentre eles, destaca-se Janaina Zdebskyi, Leonardo de Lara, Daniel Lula Costa, Rafaella Schmitz, dentre tantos outros. Através do Meridianum, ainda tive acesso a outros grupos que contribuíram com debates importantes para minha pesquisa, como o GEFEM (Grupo de Estudos entre o Feminino e o Masculino na Longa Duração) e o T.A.R.D.I.S (Grupo de Estudos Interdisciplinar, tendo o tempo e a temporalidade como principal curiosidade).

Aos amigos Lucas Tubino Piantá e Rafaela Arienti Barbieri que a UFSC e Florianópolis me deram como irmãos, não só no sentido familiar, mas nas discussões acadêmicas. Eles me proporcionaram boas e intensas conversas e reflexões, me tirando da zona de conforto de meus referenciais teóricos, contribuindo para meu amadurecimento acadêmico. Aos dois, meus sinceros agradecimentos, sobretudo, pela empatia que desenvolveram por mim. Pelo carinho, cuidado e preocupação. Por dividir as angústias e as dores de quem passa pela experiência do universo acadêmico, tendo como pano de fundo, um (des)governo que tenta deslegitimar e matar nossas esperanças.

Aos queridos Reverson Nascimento e Maria Adaiza Gomes, colegas de Doutorado e amigos que o PPGH me presenteou. Sempre atenciosos, dividimos desde as mesmas aflições, aos “rolês” nas noites de Florianópolis. À Luana Balieiro, conterrânea e colega de Doutorado, por quem nutro um carinho especial, além de ter tido participação fundamental para que eu conseguisse encontrar minhas fontes. Sem ela, muitas coisas teriam dado errado. À Ana Paula Jardins Martins Afonso, pelos ricos diálogos acadêmicos e conhecimentos compartilhados. Certamente, a amiga e colega de Doutorado que mais traveis debates sobre temas diversos, mas que estavam conectados com nossas pesquisas.

No contexto de debates e contribuições ao meu repertório de referências teóricas e metodológicas, agradeço à professora Dra. Thays Tonin que desde 2017 passou a acompanhar e contribuir para o desenvolvimento do meu trabalho. Do mesmo modo, agradeço a professora Dra. Grazielly Alessandra Baggenstoss sempre disposta a dividir seus conhecimentos, apresentando perspectivas epistemológicas para além do mundo acadêmico e com quem firmei algumas parcerias.

Ao nada discreto grupo “Sem Skema” pelos bons amigos e companheiros que, independentemente de qualquer coisa, sempre ficaram ao meu lado. Mais do que um grupo, uma família temperada com bom humor e descontração, comprometidos com a boa e verdadeira amizade. A todos eles, o meu mais bonito agradecimento.

À minha Mãe (Dona Glória) e Tia Lenice, pelo suporte humano e familiar, pelo apoio incondicional, pelas orações e torcida para o meu sucesso. A elas, agradeço de coração, pois



sempre estiveram do meu lado, não importando qual carreira seguisse. Aos meus avós maternos, Dona Luzia e “Zé” de Melo (*in memoriam*) pelos ensinamentos, carinho e amor. À Mariana Bastos, irmã querida, que literalmente me deu “asas” para voar atrás dos meus sonhos. Em suma, agradeço toda minha família.

À Bruno Magalhães Silva, pelos papos descontraídos sobre *Naruto*, os bons drinks e os “virotes” a fim de tornar a vida mais leve, sem a pressão extenuante de nossas responsabilidades acadêmicas.

Agradeço a minha médica da alma Priscila Rech, pelo apoio e orientação para lidar com os tortuosos caminhos que a vida me impôs.

Meu especial agradecimento à amiga Vanessa Durães Prudêncio, pela singular amizade, força e incentivo na vida acadêmica, além de suas revisões ortográficas sempre precisas em meus trabalhos.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a realização deste trabalho.

A transformação nunca é espontânea (Filme:  
“O Poço”)

## RESUMO

Esta tese objetiva, através da produção italiana “Io sono con te” (2010), identificar a presença de experiências temporais sobre o sagrado e o feminino, por intermédio da personagem de Maria. Esse filme, dirigido por Guido Chiesa, foi idealizado, escrito e roteirizado por sua esposa Nicoletta Micheli. Ele narra sobre a história de vida de Maria, seu relacionamento com José e a forma como criou e educou Jesus, ao mostrar as fases da infância e adolescência dele. Em um primeiro momento, “Io sono con te” evoca, por meio das imagens de Maria, uma Ancestralidade do Sagrado Feminino, no qual presentifica antigas divindades femininas (Ártemis, Hécate, Ísis, entre outras) e seus atributos, ligadas às cenas de parto, da amamentação e do leite materno. Para isso, desenvolvemos o conceito de Ancestralidade, para pensar como a presença deste antigo Sagrado Feminino sobrevive, mesmo com as ressignificações próprios da época em que emerge, em produção sociais e objetos culturais, como nossa fonte. Em um segundo momento, é possível observar que as imagens filmicas de Maria provocam uma ruptura em relação à tradição dos evangelhos e dos discursos clericais medievais que, ao longo dos séculos, se tornará hegemônico. Tais discursos atribuíam as mulheres, através de Maria, os atributos de silêncio, recato, submissão ao marido, boa esposa e responsável pelos cuidados do lar e dos filhos. Porém, no filme, Maria é apresentada como desobediente, pois não se submete as imposições masculinas, gozando, por vezes, de liberdade e autonomia diante do *ethos* patriarcal referente à tradição judaica. Essas imagens filmicas de Maria estão na esteira dos movimentos de contestações do século XX, sobretudo, dos projetos de feminilidades dos movimentos feministas. Dessa forma, esse filme atua, ao mesmo tempo, como um vórtice transtemporal, ao articular o momento de sua produção (século XXI), referente ao tempo presente (microcosmo), sua historicidade de longuíssima duração com suas conexões e transformações (macrocosmo) e os vínculos entre uma História Global e Singular. Históricas e transtemporais, as imagens de Maria evocadas no filme não pertencem a uma época determinada, mas tornam-se legíveis em determinados contextos históricos. Tais imagens entram em sincronia com o presente, apresentando um tempo repleto de irrupções, experiências, expectativas, anacronismos e não linearidades. Apresenta uma multiplicidade de linhas temporais, por meio das experiências temporais do sagrado e do feminino, incluídas em um mesmo tempo (presente), e sua condição do agir histórico, ou melhor, de sua historicidade. É diante das relações do imaginário social como tradutor histórico e cultural da Ancestralidade, ressignificando-a conforme os contornos espaciais e temporais em que está inserida; suas interfaces com os conceitos de produção de presença e materialidade das comunicações de Gumbrecht, em sintonia com a experiência temporal de Koselleck sobre espaço de experiência e horizonte de expectativas; das contribuições sobre imagem e tempo de Warburg, Benjamin e Didi-Huberman articulados com nossa fonte filmica e objeto de estudo, que está pesquisa está assentada, teórica e metodologicamente.

**Palavras-chave:** Io sono con te; Maria; Sagrado Feminino; Ancestralidade; Transtemporalidade.

## ABSTRACT

This thesis aims, through the Italian production “Io sono con te” (2010), to identify the presence of temporal experiences about the sacred and the feminine, through the character of Maria. This film, directed by Guido Chiesa, was conceived, written and scripted by his wife Nicoletta Micheli. He tells about Mary's life story, her relationship with Joseph and the way she raised and educated Jesus, showing the phases of his childhood and adolescence. At first, “Io sono con te” evokes, through the images of Mary, an Ancestrality of the Sacred Feminine, in which it presents ancient female deities (Artemis, Hecate, Isis, among others) and their attributes, linked to the scenes of childbirth, breastfeeding and breast milk. For this, we developed the concept of Ancestrality, to think about how the presence of this ancient Sacred Feminine survives, even with the resignifications proper to the time in which it emerges, in social production and cultural objects, as our source. In a second step, it is possible to observe that the filmic images of Mary cause a rupture in relation to the tradition of the gospels and medieval clerical discourses that, over the centuries, will become hegemonic. Such speeches attributed to women, through Mary, the attributes of silence, modesty, submission to the husband, good wife and responsible for the care of the home and children. However, in the film, Maria is presented as disobedient, as she does not submit to male impositions, sometimes enjoying freedom and autonomy in the face of the patriarchal ethos regarding the Jewish tradition. These filmic images of Maria are in the wake of the twentieth century's protest movements, above all, of the feminist movements' femininity projects. Thus, this film acts, at the same time, as a transtemporal vortex, by articulating the moment of its production (21st century), referring to the present time (microcosm), its long-standing historicity with its connections and transformations (macrocosm) and the links between a Global and Singular History. Historical and transtemporal, the filmic images of Maria do not belong to a specific time, but become legible in certain historical contexts. Such images are in sync with the present, presenting a time full of outbursts, experiences, expectations, anachronisms and non-linearities. It presents a multiplicity of time lines, through the temporal experiences of the sacred and the feminine, included in the same time (present), and its condition of historical action, or rather, of its historicity. It is in the face of the relations of the social imaginary as historical and cultural translator of Ancestrality, giving it a new meaning according to the spatial and temporal contours in which it is inserted; its interfaces with the concepts of production of presence and materiality of Gumbrecht's communications, in line with Koselleck's temporal experience on space of experience and horizon of expectations; of the contributions on Warburg's image and time, Benjamin and Didi-Huberman articulated with our film source and object of study, which this research is based on, theoretically and methodologically.

**Keywords:** Io sono con te; Mary; Sacred Female; Ancestrality; Trans-temporality.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01	Nicholetta Micheli e Guido Chiesa.....	40
FIGURA 02	Nadia Khlifi.....	45
FIGURA 03	Rabeb Srairi.....	45
FIGURA 04	Atlas Mmemosine, Aby Warburg.....	63
FIGURA 05	O parto de Maria.....	71
FIGURA 06	Hera.....	77
FIGURA 07	A Gruta/Caverna em “Io sono con te”.....	81
FIGURA 08	Reia.....	82
FIGURA 09	Entrada da caverna.....	84
FIGURA 10	Origem do Mundo.....	85
FIGURA 11	José, seus filhos, Maria e Jesus.....	91
FIGURA 12	As intenções de Maria.....	93
FIGURA 13	A virgindade de Maria.....	96
FIGURA 14	Apolo e Ártemis.....	97
FIGURA 15	Lua cheia em “Io sono con te”.....	100
FIGURA 16	Diana em sua carruagem.....	102
FIGURA 17	Ártemis/Diana século XVI.....	103
FIGURA 18	Maria sobre a Lua Negra.....	105
FIGURA 19	Nossa Senhora de Guadalupe.....	105
FIGURA 20	Maria sobre a lua crescente.....	105
FIGURA 21	Maria sentada na lua crescente.....	105
FIGURA 22	Hécate.....	108
FIGURA 23	Maria, guia de Elisabete.....	110
FIGURA 24	Maria guia de seu filho.....	111
FIGURA 25	Hécate de Alcâmenes.....	112
FIGURA 26	Hécate Triforme.....	113
FIGURA 27	As Três Faces de Maria.....	113
FIGURA 28	Os círculos de Maria.....	115
FIGURA 29	<i>Triskle</i> .....	115
FIGURA 30	Os círculos de Maria 2.....	116
FIGURA 31	Triluna.....	116

FIGURA 32	O leite do diabo.....	120
FIGURA 33	O leite de Maria.....	121
FIGURA 34	Ártemis/Diana de Éfeso.....	122
FIGURA 35	Hera amamenta Heracles.....	124
FIGURA 36	A Criação da Via Láctea de Peter Paul Rubens.....	125
FIGURA 37	A origem da Via Láctea por Jacopo Tintoretto.....	126
FIGURA 38	O leite derramado.....	128
FIGURA 39	Isis e Hórus.....	130
FIGURA 40	Isis e Hórus 2.....	130
FIGURA 41	Isis Lactante.....	131
FIGURA 42	Isis Lactante 2.....	131
FIGURA 43	Madonna Chigi de Boticelli.....	135
FIGURA 44	Paranatellonta do segundo decano de Virgem.....	135
FIGURA 45	Detalhe Paranatellonta do segundo decano de Virgem.....	135
FIGURA 46	Ísis e Horus do zodíaco da Capela de Osiris do Templo de Hathor.....	135
FIGURA 47	A mediação de Ana.....	155
FIGURA 48	A intervenção de Ana.....	157
FIGURA 49	A confiança de Maria em Jesus.....	159
FIGURA 50	Maria e o Sangue.....	162
FIGURA 51	Sacrifício e Jesus.....	163
FIGURA 52	Os ensinamentos de Jesus.....	164
FIGURA 53	Os ensinamentos de Maria.....	165
FIGURA 54	A descoberta de Maria.....	166
FIGURA 55	Maria, a fonte da “tolice” de Jesus.....	168
FIGURA 56	Santana Trina, Mestra e Guia.....	169
FIGURA 57	Santana Mestra.....	170
FIGURA 58	Imagem medieval de Santana.....	172
FIGURA 59	Árvore Genealógica de Santana.....	173
FIGURA 60	Maria amamentando II.....	175
FIGURA 61	Maria amamentando III.....	175
FIGURA 62	Maria de Delannoy amamentando.....	177
FIGURA 63	As cores de Maria.....	180
FIGURA 64	Maria de Nicholas Ray.....	181

FIGURA 65	Nossa Senhora no trono com o Menino.....	183
FIGURA 66	Madre della Consolazione .....	183
FIGURA 67	Madonna Georgina.....	184
FIGURA 68	Candelária do Senhor.....	184
FIGURA 69	Maria e suas regras.....	192
FIGURA 70	Circuncisão do filho de Mordechai.....	195
FIGURA 71	Parto de uma cabra.....	195
FIGURA 72	Sacrifício.....	196
FIGURA 73	Circuncisão de João.....	197
FIGURA 74	The Nativity.....	199
FIGURA 75	Maria e José.....	199
FIGURA 76	A contestação de Maria.....	201
FIGURA 77	A provocação de Maria.....	203
FIGURA 78	Assuntos de homens.....	204
FIGURA 79	Eu disse a verdade.....	205
FIGURA 80	As discípulas de Maria.....	206
FIGURA 81	A pregação de Maria.....	207
FIGURA 82	Maria escondida.....	209
FIGURA 83	A premonição de Maria.....	209
FIGURA 84	O milagre de Maria.....	210
FIGURA 85	O flerte de Maria e José.....	211
FIGURA 86	O atrevimento de Maria.....	212
FIGURA 87	O beijo de Maria.....	212
FIGURA 88	Joseph & Mary.....	214
FIGURA 89	O Quinto Elemento.....	216
FIGURA 90	Jogos Vorazes.....	216
FIGURA 91	Malévola.....	216
FIGURA 92	Moana.....	216
FIGURA 93	Deusa ou uma sacerdotisa dançante.....	246
FIGURA 94	Religião de matriz africana.....	247
FIGURA 95	Ritual indígena.....	247
FIGURA 96	Dança na marcha das vadias no Rio de Janeiro.....	248
FIGURA 97	Instrumentos de percussão na marcha das vadias em São Paulo.....	249

FIGURA 98	#EleNão em Florianópolis.....	250
FIGURA 99	Beltane 2007.....	252
FIGURA 100	Beltane 2009.....	252
FIGURA 101	Sufrágio feminino francês.....	253
FIGURA 102	Fogueira, círculo de mulheres e queima de sutiãs.....	254
FIGURA 103	Queima de sutiãs II.....	257
FIGURA 104	Marcha das Vadias.....	258
FIGURA 105	Ninfas dançando a flauta de Pan.....	258
FIGURA 106	O triunfo do Pan.....	259
FIGURA 107	Prancha da amamentação.....	277



## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAS.....</b>	<b>17</b>
<b>2 CAPÍTULO I: AS VÁRIAS FACES DA DEUSA: AS EXPERIÊNCIAS TEMPORAIS SOBRE O SAGRADO FEMININO ATRAVÉS DE MARIA, NO FILME “IO SONO CON TE” (2010) .....</b>	<b>36</b>
2.1 “Io sono con te” e seus bastidores .....	38
2.2 O Sagrado Feminino: algumas considerações.....	47
2.3 A Ancestralidade do Sagrado Feminino e seus imaginários sociais .....	50
2.3.1 Ancestralidade .....	50
2.3.2 Imaginário Social: As roupagens históricas da Ancestralidade e sua relação com os estudos de Warburg.....	59
2.3.3 Warburg e Jung: Um diálogo possível? .....	67
2.4 O parto de Maria e a presentificação das deusas da telúricas e da fertilidade .....	70
2.5 Maria, a deusa da lunar e seus epítetos de <i>Propolos</i> e <i>Kourotrophos</i> .....	94
2.6 A amamentação e a sacralidade do leite do diabo .....	119
2.6.1 Algumas considerações entre Ísis e as imagens fílmicas de Maria.....	127
2.7 Apropriações, assimilações e tensões entre os cultos e as imagens das antigas divindades femininas e da virgem Maria.....	133
2.8 O repertório de imagens e informações dos produtores do filme “Io sono con te”: Entrelaçamentos Transculturais, o Mediterrâneo e o Renascimento italiano.....	141
<b>3 CAPÍTULO II: MARIA, A FONTE DA TOLICE DE JESUS: AS TRANSFORMAÇÕES NO IMAGINÁRIO SOCIAL FEMININO E MARIANO NO FILME “IO SONO CON TE” E SEU CONTEXTO FILMOGRÁFICO .....</b>	<b>148</b>
3.1 Algumas considerações sobre Maria como modelo de feminilidade .....	148
3.2 Ana, o modelo de feminilidade para Maria.....	154
3.3 Maria, a fonte da tolice de Jesus.....	159
3.4 Santana Trina e a genealogia matrilinear do conhecimento de Jesus.....	169
3.5 Outras considerações sobre a amamentação e o leite de Maria.....	174
3.6 Maria, a intercessora.....	179
3.7 A referência bizantina e as vestes de Maria .....	180
3.8 Elisabete, Maria e a circuncisão .....	184
3.9 Sistema Patriarcal e Sistema Matriarcal .....	186
3.10 Rupturas com os evangelhos canônicos e os usos dos evangelhos apócrifos .....	193
3.11 Ausência do elemento miraculoso e a “cruenza” das cenas .....	194

3.12	Nossa Senhora passa na frente!": "Io sono con te" e a cinematografia mariana.....	198
3.13	Feminismos, Mariologia, Neopaganismo e as rupturas no imaginário social feminino no século XX..	218
3.13.1	Movimentos femininos na Igreja católica e o desenvolvimento da Mariologia.....	223
3.13.2	Algumas considerações sobre Maria como modelo de feminilidade.....	228
3.14	"Io sono con te": Algumas considerações sobre a confluência do seu horizonte de expectativas com seus espaços de experiências .....	231

#### **4 CAPÍTULO III: TRANSTEMPORALIDADE DAS IMAGENS DE MARIA, AS ESTRUTURAS MÍTICAS DO SAGRADO FEMININO E OS ELEMENTOS RITUAIS DOS MOVIMENTOS FEMINISTAS .....237**

4.1	Os elementos míticos e rituais do Sagrado Feminino nos movimentos feministas do século XX e a produção de imagens fílmicas de Maria .....	237
4.1.1	Mitos e ritos: Algumas considerações.....	241
4.1.2	Elementos rituais nos protestos dos movimentos feministas .....	244
4.2	Os entrelaçamentos temporais nas imagens fílmicas de Maria.....	266
4.2.1	Cinema e suas múltiplas temporalidades.....	279

#### **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....285**

#### **6 BIBLIOGRAFIA .....294**

6.1	Filmes .....	294
6.2	Fontes .....	295
6.3	Referências Bibliográficas.....	296

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Agora eu tenho outras regras para respeitar”  
(Filme: “Io sono con te” de 2010)

A passagem acima pertence ao filme italiano “Io sono con te”<sup>1</sup> de 2010, feito pelo diretor Guido Chiesa e sua esposa Nicoletta Micheli<sup>2</sup>. A frase foi proferida por Maria, mãe de Jesus, quando José, seu esposo, a chama para partir, após o nascimento do Cristo<sup>3</sup>. Maria se nega, de forma que José procura convencê-la argumentando que seria necessário chegar a Belém para realização do censo, conforme ordenado pelo Império Romano. Ademais, José também alerta Maria a respeito de sua impureza, condição associada às mulheres da tradição judaica após o parto, segundo a qual elas ficariam maculadas por quarenta dias e precisariam de cuidados especiais.

É nessa ocasião que José, temendo que sua esposa se tornasse alvo de críticas e julgamentos, a recorda de que existem regras a serem seguidas. Todavia, Maria demonstra indiferença às palavras de seu marido, sobretudo àquelas que tutelavam sua condição de mulher, respondendo imediatamente: “Agora eu tenho outras regras para respeitar”.

As palavras de Maria, bem como sua desobediência em relação ao homem e à tradição em que está inserida, elemento que se repete constantemente no filme, não encontram referenciais no Novo Testamento, nos Evangelhos Apócrifos<sup>4</sup>, nas decisões dos concílios cristãos, em bulas papais, ou mesmo na literatura mariana, como a “Lenda Dourada”<sup>5</sup>. Essa

---

<sup>1</sup> Optamos por manter o nome original em italiano desse filme que é: “Io sono con te” que, numa tradução livre e literal para o português seria algo como “Estou com você”, “Estou contigo”, “Estou convosco”, “(Eu) sou com você”, “(Eu) sou contigo” ou “(Eu) sou convosco”, tendo em vista que ainda não existe uma versão dublada e/ou legendada para o Brasil.

<sup>2</sup> É importante chamar atenção que esse filme, mesmo tendo sido dirigido por Guido Chiesa, foi pensado, escrito e roteirizado por sua esposa Nicoletta Micheli, tendo a participação no roteiro, além do próprio Chiesa, de Filippo Kalomenidis. Dessa forma, ao referenciarmos o filme no decorrer da escrita do texto, atribuiremos sua autoria como produto de Chiesa e Micheli. Sobre o processo de produção, escrita e direção do filme, explicaremos melhor nos capítulos seguintes da tese, sendo necessário, por ora, apenas esses esclarecimentos.

<sup>3</sup> Para efeitos desse trabalho, utilizaremos como sinônimo para Jesus, com o intuito de evitar repetições durante a escrita do texto, os termos e expressões Cristo e Messias. Através dessa informação, pretendemos esclarecer que a utilização dessas expressões - referente ao filho de Maria - tem o objetivo unicamente estético no trato do texto e não uma militância confessional, tendo em vista que o termo Cristo significa o “Ungido” que, sem os devidos esclarecimentos, pode provocar alguma confusão conceitual e/ou religiosa.

<sup>4</sup> Os Evangelhos Apócrifos são os livros que não pertencem ao conjunto de textos considerados sagrados ou canônicos pela Igreja, como o Protoevangelho de Tiago e o evangelho da infância pseudo-Mateus, os quais serão utilizados para o desenvolvimento desta pesquisa.

<sup>5</sup> A “Lenda Dourada” ou “Legenda Áurea” é um conjunto de narrativas hagiográficas que foram reunidas por volta do ano de 1260 pelo dominicano Gênova Jacopo de Verazze, alcançando certo sucesso durante o medievo e que, segundo John Baldock (2009), é extraído de um livro apócrifo atribuído ao Evangelista João. Ver Maiores informações na versão em Português desse livro, do ano de 2003, em: VERAZZE, Gênova Jacopo. *Lenda Aurea*. (Trad. Hilário Franco Júnior) São Paulo: Companhia das Letras, 2003; BALDOCK, John. *Mulheres na Bíblia* -

tendência à desobediência por parte de Maria, somada à sua autonomia no filme, chama atenção ao atribuir a suas palavras um tom de questionamento à ordem e à tradição vigente. Além disso, ela também representa uma ruptura com um imaginário social mariano envolvido sob o invólucro de um modelo de feminilidade, construído principalmente por uma elite clerical referente à Idade Média, que ganhará força, sobretudo, em épocas posteriores.

Quando nos referimos a Maria como modelo de feminilidade<sup>6</sup>, estamos no encaixo das formações discursivas que foram veiculadas por um determinado corpo de clérigos no medievo sobre as mulheres, durante a formação e a construção dos cânones cristãos e que emergiu, com mais força, sobretudo, nos séculos XI e XII. Ocorre que durante a Idade Média existiram investimentos discursivos em torno da figura feminina, ancorados em figuras míticas da Bíblia como Maria e Eva, e que podem ser identificados como modelos de feminilidades. Dessa forma, esse imaginário e esse discurso clerical direcionados às mulheres, por intermédio de Maria, estão inseridos nas várias possibilidades de discursos e/ou formações discursivas, concorrentes no período Medieval.

Sendo assim, o modelo mariano surge como um referencial, no qual as mulheres deveriam se espelhar, especialmente no que se refere aos atributos de maternidade, obediência, silêncio, dedicação ao marido, dentre outros, pois apenas por meio desses atributos elas teriam algum acesso à salvação. Mesmo que esses discursos sobre as mulheres tenham sido elaborados e divulgados durante a Idade Média, é somente na Modernidade que eles terão maior efetividade entre os cristãos, em especial os discursos que entendem a mulher como fonte de pecado, ancorados na figura mítica de Eva. Nesse contexto, esses discursos foram utilizados de várias maneiras, em especial para legitimar as ações relativas ao evento conhecido como a “caça às bruxas” e que ainda ressoam, com certa intensidade, na contemporaneidade.

Em um primeiro momento, mesmo que a película de Chiesa e Micheli mantenha relação com a tradição dos evangelhos, visto que está narrando diretamente a trajetória de vida de Maria

---

Atos Heróicos, Nascimentos Miraculosos, Confrontos, Rivalidades e Amor Verdadeiro. M.Books do Brasil Editora Ltda. São Paulo, 2009.

<sup>6</sup> Alguns autores apresentam como esses modelos foram divulgados durante a Idade Média, sobretudo através de discursos sobre o feminino, por parte, principalmente, de uma elite clerical. Embora alguns desses autores não utilizem o termo “modelo de feminilidade” (como Jacques Dalarun (1990) em sua obra “Olhares de Clérigos”, em que preferiu o termo arquétipos de feminilidades), eles se baseiam no que foram escritos e veiculados sobre Eva, a virgem Maria e Maria Madalena como referencial para as mulheres. Dentre as obras desses autores, podemos mencionar: DALARUN, Jacques. Olhares de Clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). *História das mulheres: A Idade Média*, Porto: edições Afrontamento, 1990; DUBY, Georges. *Eva e os padres*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001; LEAL, Larissa do Socorro Martins. As várias faces da mulher no Medievo. *Linguagem, educação e memória*. V. 2, Nº. 3 DEZEMBRO DE 2012. Disponível em: <http://www.giacon.pro.br/lem/EDICOES/03/Arquivos/larissaleal.pdf> Acesso em 11 de set. de 2016; MACEDO, José Rivair. *A Mulher na Idade Média*, São Paulo: Contexto, 2002.

e a relação com José e seu filho. É possível perceber que as imagens visuais e verbais<sup>7</sup> da mãe de Jesus provocam uma ruptura em relação a essa tradição. Tais rupturas estão diretamente ligadas às passagens e às cenas que remetem à não obediência às regras, à insubmissão ao homem e à autonomia perante as leis, contrastando com seu imaginário social de subserviência e silêncio.

Essas imagens filmicas de Maria parecem se conectar com algumas pautas feministas do século XX, como a desobediência, a ruptura para com a ordem estabelecida (patriarcal), a autonomia e o protagonismo feminino. O movimento feminista e seus desdobramentos<sup>8</sup> está inserido no *boom* de contestações contra os valores vigentes, especialmente no pós-Segunda Guerra de 1945, nos quais estavam em pauta a luta pelos direitos humanos, pelas liberdades civis, pela paz e pela justiça, pela ecologia e outras reivindicações. Para Eric Hobsbawn (1995), essa foi uma era de grande liberalização, tanto para os heterossexuais, sobretudo para as mulheres, quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidência cultural-sexual.

No entanto, em um segundo momento, ao refletirmos mais profundamente sobre as raízes históricas e mitológicas que permeiam o feminino e o sagrado, também é possível perceber na Maria de Micheli e Chiesa a presença de um imaginário social antigo e de longa tradição e duração sobre as mulheres. A partir das imagens produzidas pelas cenas do parto, do aleitamento e do sistema mítico da deusa mãe e seu filho divino, entre outros, tem-se uma presença de um passado longínquo que presentifica os atributos de antigas divindades femininas, como por exemplo a deusa Ísis, umas das principais divindades na religião do Antigo Egito.

Dessa forma, o imaginário social feminino e mariano produzido pela visualidade das imagens de Maria, no filme, nos apresenta, ainda que involuntariamente, à (re)emergência dessas antiquíssimas imagens sobre as divindades femininas. Essa produção filmica opera, assim, como um dos desdobramentos (mas também como um dos resultados) audiovisuais de uma tradição iconográfica, religiosa, cultural e imagética na forma de conceber, perceber e se relacionar com o Sagrado Feminino.

---

<sup>7</sup> Para efeitos dessa pesquisa, entendemos como imagens filmicas de Maria (mas também de outras personagens), sua dimensão visual (roupas, gestos, comportamentos, expressão, etc) e verbal (falas, diálogos, entonação de voz durante as falas, etc). Essas imagens ainda são entendidas como a linguagem pela qual o filme se comunica com os espectadores. No entanto, sobre essas considerações, ainda faremos os devidos esclarecimentos no decorrer da pesquisa.

<sup>8</sup> Compreendemos que, no interior do movimento chamado feminista, do século XX, existem inúmeros desdobramentos, com diferentes segmentos, propostas e direcionamentos e que, por isso, não existe um único movimento feminista no singular, mas no plural. Por esses motivos, iremos nos referir a tal movimento como movimentos feministas, ou feminismos.

Nesse contexto, propomos, através da produção italiana “Io sono con te”, perceber e identificar as experiências temporais sobre o sagrado e o feminino, por intermédio de Maria. Ao mesmo tempo, objetivamos demonstrar como a imagem é o lugar em que acontece e conflui diversas temporalidades. Nela, está circunscrita sensorialmente e, numa percepção, por vezes, inconsciente e/ou involuntária, como os tempos estão articulados e as imagens fílmicas de Maria são o espaço em que se dá a “sensação física do tempo”<sup>9</sup>, sobre sua Ancestralidade do Sagrado Feminino.

Tendo isso em vista, Maria, nesse filme, parece transcender aos discursos clericais construídos para as mulheres pelo cristianismo (ou mesmo pela tradição judaica), ao apresentar imagens que evocam uma Ancestralidade que presentifica as antigas figuras míticas de divindades femininas e seus atributos de fecundidade e fertilidade da terra, bem como autonomia, força, protagonismo, sabedoria, dentre outros.

Esse filme é capaz de presentificar experiências temporais do sagrado, místico e mítico que envolve as deusas antigas e imagens sacralizadas sobre o feminino. Ademais, ele presentifica experiências que mantêm, por meio da tradição dos evangelhos, um diálogo com seu contexto de produção, a partir da sintonia entre o comportamento e as atitudes de Maria com as pautas feministas que rompem com uma determinada tradição patriarcal de submissão ao masculino.

Quando nos referimos às expressões “presentifica”, “presentificar”, “presentificação” ou “presença”, estamos na esteira do que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) entende como produção de presença. Conforme o autor, para além de apreender os objetos culturais dentro de um processo que ele chama de interpretação ou campo hermenêutico, podemos acessá-los em sua materialidade, porque são palpáveis, capazes inclusive de tocar nossos corpos sensorialmente, sendo possível sentirmos sua presença<sup>10</sup>.

Ao sugerirmos uma transtemporalidade sobre as experiências temporais sobre o feminino e o sagrado no filme, não estamos pensando apenas em Maria, mas também através dela. Por isso, é possível observar a confluência e a coexistência (não sem tensão) dessas diversas temporalidades e espacialidades sobre o feminino, o divino e o sagrado, sintetizadas e

---

<sup>9</sup> Esse termo foi cunhado por Barnett Newman que, segundo Didi-Huberman (2015, p.281) “[...] diz sobre essa experiência de lugares arcaicos - diante dos quais, exageradamente, as pirâmides egípcias lhe parecerão nada mais que bonitos ornamentos - não seria nada mais do que a "sensação física do tempo" (*the physical sensation of time*)”. Ver maiores informações em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

<sup>10</sup> Em momento oportuno, ainda na introdução desta pesquisa, serão feitos alguns esclarecimentos sobre as formulações de Gumbrecht, que serão utilizadas como categoria de análise, além de ser devidamente discutidas no primeiro capítulo desta tese.

mediadas pelo filme “Io sono con te”. Dessa forma, essa produção atuaria, ao mesmo tempo, como uma espécie de vórtice transtemporal produzido dentro de um contexto histórico da história recente (século XXI) e que certamente é tributário dos movimentos de contestações da segunda metade do século XX, como os diversos tipos de feminismos.

Podemos entender os feminismos e suas lutas do século XX como ponto de partida para o surgimento de um novo imaginário social capaz de produzir novas imagens e representações<sup>11</sup> sobre as mulheres, como a Maria de nossa fonte fílmica. Por sua vez, também não soaria estranho pensar nos feminismos como um estopim ou um ritual capaz de evocar certa ancestralidade do Sagrado Feminino, ao invocar atributos que ressoam em Maria, no filme “Io sono con te”.

Nesse sentido, concordamos com Reinhart Koselleck quando o autor lança as bases para pensarmos a fonte histórica dentro de um espaço de experiência referente a um passado (ou passados) que conflui em direção (não sem tensão) a um horizonte de expectativas, já que em “[...] um determinado tempo presente, a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade com a dimensão temporal do futuro” (KOSELLECK, 2006, p.15). São as múltiplas experiências temporais que convergem em um determinado ponto de intersecção que as canalizam e presentificam por meio dos objetos culturais historicamente produzidos, como nossa fonte fílmica.

A produção de Chiesa e Micheli apresenta essas camadas e/ou estratos temporais, que ora invocam sua ancestralidade de antiga divindade feminina, de um tempo remoto de longa duração, através de Maria, ora evocam a presença de um imaginário masculino construído em torno do feminino durante a Idade Média, por parte dos clérigos e da tradição dos evangelhos, como nos personagens Rachel e Mordechai<sup>12</sup>. Além disso, eles também presentificam o contexto de produção do filme, ao apresentar elementos que dialogam com as pautas feministas, principalmente quando a personagem de Maria não se submete às ordens de José (Homem) e às leis judaicas (Instituição); essa insubmissão também parece se conectar, ou melhor, presentificar, os atributos de divindades femininas.

Nesse sentido, percebemos o filme “Io sono con te” como um espaço que comporta várias temporalidades em torno do Sagrado Feminino (transtemporalidade), no qual é possível

---

<sup>11</sup> Ao utilizarmos o termo “representação” não estamos nos referindo ao campo de estudo das “representações sociais” como conceito. Ou seja, ao usarmos o termo representação, fazemos no sentido de entendê-la como sinônimo de objetos culturais ou produções humanas, sem implicações conceituais e de categorias de análise histórica.

<sup>12</sup> Personagens do filme que defendem a manutenção das hierarquias de gênero, ancoradas na suposta superioridade masculina em detrimento da suposta inferioridade feminina, conforme a tradição judaica.

alcançar a articulação entre o momento de produção de nossa fonte fílmica (século XXI), referente ao tempo presente (microcosmo), e sua historicidade de longuíssima duração com suas conexões e transformações (macrocosmo). Essas premissas se alinham com a proposta de uma História Global, área de concentração do Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), na qual esta tese está inserida.

Dessa maneira, percebemos os vínculos entre uma História Global e singular, bem como entre uma transtemporalidade do feminino e do sagrado através de uma fonte fílmica do século XXI, tributária dos eventos ligados ao século XX. Assim, acreditamos ser trabalho do historiador extrapolar os limites da aparente temporalidade contextual em que sua fonte está inserida, ainda que tal empreitada se revele um caminho perigoso e dolorido. No nosso caso, é preciso ultrapassar uma velha história das mentalidades com suas prisões da longa duração braudeliana<sup>13</sup> e sua inércia temporal e estrutural, tendo em vista a possibilidade de alcançar as rupturas e as transformações históricas e sociais, mas em interação com outras temporalidades, inclusive as que estão inseridas nesse próprio tempo longo, evitando as armadilhas de um estruturalismo determinista.

Para isso, propomos uma reflexão a respeito de um fazer historiográfico cauteloso, atendendo as necessidades e demandas de nossa fonte e objeto de pesquisa. Assim, denominamos essas imagens antigas e arcaicas sobre um Sagrado Feminino, e que ressoam na personagem de Maria, a partir de agora, como Ancestralidade. Este termo, ou melhor, conceito<sup>14</sup>, pode ser compreendido como qualquer coisa antiga e de longa duração que, por vezes, são encontradas em diversas produções culturais e sociais, emergindo em determinados contextos históricos e espaciais. O Sagrado Feminino é um desdobramento da Ancestralidade e, por isso, permite perceber alguma relação entre determinados atributos de antigas divindades femininas (imagens ancestrais do Sagrado Feminino) com as imagens de Maria, no filme “Io sono con te”, e suas conexões. Tais imagens marianas são uma tradução histórica (imaginário social) de sua Ancestralidade do Sagrado Feminino.

---

<sup>13</sup> De acordo com Fernand Braudel (1982, p.14) “[...] Certas estruturas são dotadas de uma vida tão longa que se convertem em elementos estáveis de uma infinidade de gerações: obstruem a história, entorpecem-na e, portanto, determinam o seu decorrer. Outras, pelo contrário, desintegram-se mais rapidamente. Mas todas elas constituem, ao mesmo tempo, apoios e obstáculos, apresentam-se como limites (*envolventes*, no sentido matemático) dos quais o homem e as suas experiências não se podem emancipar. Pense-se na dificuldade em romper certos marcos geográficos, certas realidades biológicas, certos limites da produtividade e até reacções espirituais: também os enquadramentos mentais representam prisões da longa duração”. Ver maiores informações em: BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

<sup>14</sup> Iremos desenvolver e sistematizar, no primeiro capítulo, uma concepção própria sobre a ideia de Ancestralidade, para atender a demanda de nossa fonte e objeto de pesquisa. No entanto, já existe uma vasta literatura que entende a Ancestralidade como conceito ou categoria de análise, como ainda iremos explicar.



Assim, é possível experimentar essa temporalidade milenar sobre as antigas divindades femininas no cinema por intermédio do filme “Io sono con te”. Esse filme, como objeto e produção cultural, é um espaço no qual se manifesta, através de Maria, a presença de uma Ancestralidade, traduzida historicamente em um imaginário social e que opera como uma espécie de máquina do tempo capaz de presentificar e acessar determinadas memórias da humanidade. Junto dessa Ancestralidade, também é possível acessar os projetos de feminilidades referentes às expectativas do contexto histórico de produção da obra.

Isso nos permite identificar nossa fonte como um vórtice transtemporal, por meio da visualidade produzida pelas imagens de Maria que, por seu turno, se configura em nosso objeto de pesquisa. Ademais, tais imagens também possibilitam perceber a existência de um novo imaginário social, o qual incentiva a produção do filme “Io sono con te”. Ou ainda, percebe-se um novo imaginário social mariano e feminino, que começou a produzir suas próprias imagens, sendo a película um produto dessa nova consciência.

Nesse sentido, é preciso compreender as motivações históricas e as condições sociais e culturais que impulsionaram a produção desse novo imaginário social em que nossa fonte está contextualizada. Diante disso, Maria, ao ser apresentada como protagonista e promover uma ruptura em relação ao seu imaginário tradicional<sup>15</sup>, simultaneamente (re)clama sua Ancestralidade referente às antigas divindades femininas. Para isso, será considerado como as imagens de Maria são produzidas e veiculadas em nossa fonte, com o objetivo de perceber essas temporalidades sobre o feminino e o sagrado, além de identificar o filme como ponto de intersecção transtemporal, capaz de presentificar múltiplas temporalidades.

As informações, os discursos, as imagens, as normas e os valores que são produzidos e atribuídos às mulheres, de uma forma geral, tendem a recair sobre Maria, pois ela representa um modelo de feminilidade que ainda possui força e influência em sociedades tributárias à tradição cristã. Maria é o resultado, o produto e o produtor de um imaginário social feminino, mas também da ideia de um Sagrado Feminino, tendo em vista sua posição privilegiada no cristianismo, em especial, no catolicismo.

Essa transtemporalidade em relação às experiências temporais sobre o sagrado e o feminino, não trata apenas a respeito de Maria, mas também das mulheres, sobretudo, aquelas que estão inseridas num substrato cultural submetido à tradição cristã. Maria é o resultado e/ou

---

<sup>15</sup> Quando nos referimos a um imaginário tradicional, estamos na esteira de um imaginário feminino e mariano, construído por uma elite clerical na Idade Média, cujos desdobramentos condicionam as mulheres a normas de comportamentos e controle, como obediência, recato, maternidade, zelo pela família e ambiente doméstico, dentre outros. Sobre esse assunto, iremos fazer as devidas considerações no segundo capítulo.

o desdobramento de uma determinada tradição de culturas, que tem, ao menos em parte, suas identidades ligadas às antigas divindades femininas. Ela, como modelo de feminilidade, também é uma divindade, mesmo que divulgada a contragosto<sup>16</sup> pelo cristianismo católico. No filme “Io sono con te”, sua figura atua como ponto de convergência, que reúne experiências temporais, históricas, visuais, iconográficas e espaciais sobre o sagrado e o feminino.

Nossa fonte, embora trate sobre a história de Maria e, em menor escala, de Jesus e outros ícones do Novo Testamento, não pode ser identificada como um representante do Campo do Filme Religioso. Esse campo filmico, proposto por Luiz Vadico (2009), refere-se aos filmes com temáticas bíblicas, além de abrigar inúmeros gêneros especificamente religiosos, como o épico bíblico de Hollywood<sup>17</sup> e a hagiografia filmica<sup>18</sup>. Essas produções devem, necessariamente, apresentar manifestações do sagrado ou divino, ter participação de consultores religiosos, destinados a um público específico que o reconheça, socialmente, como filme religioso. Além disso, essas obras devem apresentar a conotação de produto diferenciado ou puro, com garantias de qualidade moral em seus conteúdos, por vezes legitimadas por instituições religiosas, revistas ou outras formas de propagandas, dentre outras características.

“Io sono con te” não possui essas características do divino – pelo menos não da forma como esse tipo de cinema se acostumou a veicular. Seja em seu conteúdo seja em sua estética, ou com a preocupação de produto puro, o filme não atende aos pré-requisitos do Campo do Filme Religioso, ainda que outros elementos próprios desse campo estejam presentes (como, por exemplo, o cuidado na escolha do figurino referente à época retratada). Portanto, a produção de Micheli e Chiesa assume contornos próprios que articulam inúmeras temporalidades sobre o feminino, o sagrado e o divino, dispensando quaisquer rótulos filmicos, ao menos aqueles mais específicos e, talvez por isso, limitadores.

---

<sup>16</sup> Ao informarmos que foi a contragosto do cristianismo, estamos nos referindo à experiência que o autor dessa tese adquiriu, ao cursar a disciplina de Pneumatologia e Mariologia do curso de graduação de Teologia, no primeiro semestre do ano de 2017, pela Faculdade Católica de Santa Catarina (FACASC), em que as aulas foram ministradas pelo Professor e Padre mariólogo Wellington Cristiano da Silva. Durante essas aulas, foram presenciadas várias discussões e relatos, entre o referido professor e os alunos, na sua grande maioria seminaristas, sobre a forma como Maria é exaltada, quase cultuada em meio à mídia e aos fiéis. Para eles, o problema não é o fato de Maria ser uma figura santa e divina, mas o fato dela ser adorada a tal ponto que supera a devoção em relação a Deus e a Jesus, em que criticaram, inclusive, os padres das paróquias do País, que incentivam essa prática.

<sup>17</sup> Para Vadico (2012, p.70) os filmes que integram o gênero épico bíblico hollywoodiano representam certo clímax na exploração da narrativa e estética do cinema de Hollywood, “[...] deixando entrever até a atualidade o esplendor de uma indústria, a indústria do espetáculo, que uniu exuberância, extravagância, grandiloquência, estética e alta qualidade técnica, em filmes que atingiram a fé de milhões de espectadores”. Ver maiores informações em: VADICO, Luiz. *O épico Bíblico Hollywoodiano - O espetáculo como estética da salvação*. Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual - rebecca - Dossiê. Ano 1, Nº 2, 2012. Disponível em: [http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/2\\_3.pdf](http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/2_3.pdf). Acessado em 29 de out de 2016.

<sup>18</sup> Filmes que retratam a vida de santos ou heróis religiosos.

Dessa forma, vamos trabalhar e entender esse filme sem esses contornos (de campo ou gênero fílmico) rígidos, para que possamos agir com mais liberdade em nossas análises, o que não significa de forma alguma ignorar os pesquisadores da área, como o próprio Vadico. Eles serão utilizados quando necessário, uma vez que apresentam importantes contribuições para os estudos fílmicos com temáticas religiosas.

Os critérios utilizados para chegar à “Io sono con te”, nossa fonte de análise, foram estes: primeiro, selecionamos os filmes nos quais há o protagonismo de Maria; em seguida, buscamos, em suas imagens, informações capazes de produzir algum tipo de ruptura com seu imaginário social tradicional. Quando o interesse pela temática surgiu, no ano de 2006, foram feitas visitas em vídeo-locadoras<sup>19</sup> com o intuito de encontrar os filmes que apresentassem Maria como protagonista, sendo encontrados apenas dois deles: o filme francês “Maria de Nazareth” (1995), dirigido por Jean Delannoy e a produção italiana, “Maria, filha de seu filho” (2000), dirigida por Fabrizio Costa.

Com a aprovação do Mestrado em 2013 pelo PPGH-Unimontes<sup>20</sup> e, principalmente com o ingresso no Doutorado pelo PPGH-UFSC em 2016, ampliamos a procura por meio da internet no site de buscas *Google* e *Google acadêmico*, além do *Youtube*, *IMDB*<sup>21</sup> e outros sites específicos de filmes e séries, como o já desativado *Mega* Filmes. Ainda acessamos sites de vendas, como o das Lojas Americanas, das livrarias Saraiva e Cultura e do sebo *online* Estante Virtual, dentre muitos outros.

Em nossa jornada, utilizamos, como chave de busca para os filmes que apresentassem o protagonismo de Maria, os seguintes termos: “Maria”, com a ideia de que tal palavra remeteria diretamente à sua vida; “José e Maria”, tendo em vista que a combinação dos dois nomes poderia remeter a filmes que demonstrassem a relação do casal e que, após a morte de José, teriam por foco, Maria; por fim, os termos “nascimento” e “infância”, com o intuito de identificar algum filme que priorizasse essas fases da vida de Jesus e que, por consequência, demonstrasse um número maior de passagens sobre Maria. Além disso, assistimos a inúmeros outros filmes que exibiram (por meio dos títulos e sinopses) o protagonismo de Jesus, com o intuito de verificar se algum filme sobre Maria havia sido negligenciado.

Usamos ainda alguns trabalhos acadêmicos sobre Maria para localizar filmes que pudessem ter escapado a nosso critério de busca, como o artigo de Timothy J. Johnson e Barbara

---

<sup>19</sup> Essas locadoras são referentes à cidade de Montes Claros, no estado de Minas Gerais.

<sup>20</sup> Refere-se a Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), situada na cidade de Montes Claros, no estado de Minas Gerais.

<sup>21</sup> “The Internet Movie Database” que na sua tradução literal significa “Banco de dados de filmes na internet” e pode ser acessado em: <http://www.imdb.com/>.

Ottaviani-Jones (2014)<sup>22</sup> intitulado: “A Virgem Maria no Cinema: mãe de Deus ou apenas mãe em ‘Io sono con te’ (Estou com você) de Guido Chiesa”. Foi esse artigo que nos possibilitou ter o primeiro contato com “Io sono con te”, o que permitiu que esse filme viesse a se tornar fonte desta tese.

Após seleção do filme “Io sono con te”, começamos as buscas para encontrá-lo. Para nossa surpresa, o filme não era uma obra fácil de se achar, indisponível até mesmo para compra em sites de vendas na Itália, seu país de origem. Com a ajuda da pesquisadora Luana Balieiro<sup>23</sup>, depois alguns meses de buscas, foi possível encontrar a película na internet e baixá-la. Porém, descobriu-se que o filme só possuía versão em italiano e com legendas em inglês. Na época, como ainda não estávamos seguros com o italiano para traduzir as legendas, optamos por baixar toda a versão do arquivo do filme com legendas em inglês. Com o auxílio da pesquisadora Doutora Amanda Muniz Oliveira<sup>24</sup>, traduzimos todas as legendas para o português.

Feito isso, nós mesmos inserimos as legendas no arquivo digital do filme e sincronizamos com os diálogos e as cenas. Depois de todo esse processo, foi possível assistir ao filme e ter nossas primeiras impressões. Em um segundo momento, as legendas foram traduzidas diretamente do italiano e feito todo o processo de inserção delas, no arquivo do filme.

Também utilizamos como ponto de apoio, para contextualizar nosso objeto de pesquisa, o site do Instituto Mariano Internacional de Pesquisa<sup>25</sup>, vinculado à Universidade de Dayton nos Estados Unidos, devido ao seu grande acervo de pesquisas sobre Maria, e ao seu vasto catálogo de filmes religiosos, em busca daqueles que tivessem, por menor que fosse, alguma passagem da mãe de Cristo. Igualmente, utilizamos o banco de dados iconográficos do instituto Warburg para pesquisar e selecionar imagens referentes a Maria e a deusas antigas, tendo em vista o grande repertório de imagens que esse banco de dados possui.

Recorremos, ainda, a outras fontes, como a Bíblia de Jerusalém (edição brasileira da edição francesa *Bible de Jérusalem*), o Protoevangelho de Tiago e o Evangelho Pseudo-Mateus da infância (esses dois últimos são evangelhos apócrifos). Quanto à primeira, sua relevância reside no caráter científico de seus estudos feitos na Escola Bíblica de Jerusalém. Tal documento apresenta, em seu corpo textual, muitas revisões nas traduções dos manuscritos e a incorporação de novas pesquisas bíblicas, sendo que as notas e introduções presentes no texto,

---

<sup>22</sup> JOHNSON, Timothy J.; OTTAVIANI-JONES, Barbara. *The Virgin Mary on Screen: Mater Dei or Just a Mother in Guido Chiesa's Io Sono con Te (I Am with You)*. Vol. 18: Iss. 1, Article 48. 2014. Disponível: <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss1/48>. Acessado em 16/03/2017.

<sup>23</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH-UFSC).

<sup>24</sup> Professora Adjunta do Curso de Administração e Direito da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA).

<sup>25</sup> Para maiores informações, acessar: <https://udayton.edu/imri/mary/f/films-mary-in.php>

compartilham desses estudos e auxiliam o leitor em referências históricas, geográficas e literárias. Por essas razões, a Bíblia de Jerusalém é uma importante ferramenta para os pesquisadores interessados em utilizar passagens bíblicas em seus trabalhos.

O Protoevangelho de Tiago (século III) narra a infância e a adolescência de Maria, além de seu noivado com José. Já o Evangelho Pseudo-Mateus da infância (século IV) relata os primeiros anos de vida de Jesus, o que fornece algumas informações sobre a relação de Maria com Jesus e José.

Ademais, ainda utilizamos o texto de Chiesa, intitulado “*Io sono con te: genesi di un film*”, publicado em 2012 em seu site profissional *guidochiesa.net*, no qual ele relata os procedimentos para a construção do filme e, principalmente, as influências que levaram ele e, sobretudo, sua esposa a atribuírem determinadas características a personagem de Maria. Do mesmo modo, utilizaremos algumas entrevistas do referido diretor e Micheli, em sites especializados sobre cinema e religião, sobre o lançamento do filme, com o intuito de encontrar respostas para questões que foram emergindo no decorrer da pesquisa.

Nesse contexto de esclarecimentos feitos pelos próprios autores do filme, também foi utilizado como material de pesquisa uma entrevista elaborada por nós e que foi respondida pela idealizadora e roteirista do filme, Nicoletta Micheli. É preciso salientar que entramos em contato com a referida roteirista, via e-mail, sendo que ela gentilmente se disponibilizou a responder as nossas dúvidas. Além disso, ela nos forneceu informações importantíssimas sobre a construção do filme, suas intenções na montagem de determinadas cenas e o uso do figurino dos personagens. Esse material fornecido por Micheli foi de suma importância para o desenvolvimento da tese.

Também destacamos que, inevitavelmente, iremos perpassar por questões que envolvem os estudos das relações de gênero. Ao historicizar Maria como modelo de feminilidade e como objeto de nossa pesquisa, estaremos submersos nos principais discursos responsáveis pela construção das hierarquias sociais de gênero, como as questões referentes à cultura patriarcal, além do desenvolvimento do movimento feminista e seus desdobramentos.

O estudo dessa temática adquire importância ao perceber elementos que colocam a mulher, por intermédio de Maria, como protagonista de histórias e tutora do homem, representado por Jesus. Ele, que outrora era protagonista de sua própria história de vida, passa a atuar como coadjuvante em filmes nos quais sua mãe é o grande núcleo do enredo.

Outro ponto que merece atenção é a lacuna de estudos no campo (não apenas) da história interessados em discutir este assunto, principalmente no que diz respeito à intersecção entre Maria, História e Cinema. A maioria dos trabalhos existentes sobre cinema e religião cristã

debruçam-se, quase que unicamente, sobre os seguintes tópicos: 1) Cristo e o cinema; 2) cristianismo e cinema; 3) religião e cinema; 4) Bíblia e cinema ou 5) filmes sobre a vida dos santos ou heróis religiosos, como a pesquisa de Pamela Grace (2004).

Em sua dissertação de Mestrado, intitulada: “Blockbuster Jesus: the Hagiopic, Fundamentalism, and Religious Violence”<sup>26</sup>, Grace (2004) buscou demonstrar a existência de um novo gênero pertencente ao campo do filme religioso, denominado de hagiografia fílmica, que são produções que narram a vida, ou ao menos parte dela, de santos ou heróis religiosos reconhecidos.

Sobre a relação entre Cristo e cinema, podemos mencionar o pesquisador italiano Dário Edoardo Viganò (2011), que discutiu a percepção das imagens de Jesus a partir dos diversos cenários culturais e pragmáticos. No contexto de um gênero cinematográfico baseado nas narrativas bíblicas, Jorge Manuel Neves Carrega (2012), pesquisador português, investigou a perspectiva histórica dos filmes com temáticas cristãs, denominando-os de cinema bíblico. Segundo Carrega (2012), essas produções desempenharam um papel fundamental na legitimação cultural de uma indústria midiática e de entretenimento que aliou a espectacularidade de um gênero cinematográfico com a espiritualidade de temas religiosos.

No Brasil, é possível encontrar pesquisadores que foram capazes de conduzir discussões sobre cinema, religião, cristianismo e Cristo, como Laércio Torres Góes (2003), que escreveu sobre as diferentes representações e/ou interpretações de Jesus na grande tela, investigando o contexto histórico de cada filme, a origem do cristianismo, a Teologia e a influência da mitologia cristã sobre essa filmografia.

Outro autor brasileiro é o já mencionado Luiz Vadico (2009), que possui numerosas publicações sobre esse assunto. Ele propõe uma metodologia que favorece o trabalho de análise ao sugerir a existência de uma cristologia fílmica, um estudo das imagens de Cristo nos filmes e o contexto nos quais tais obras estão inseridas, sugerindo, assim, uma nova área de estudos. O autor também analisa as interfaces entre cinema, religião, as representações fílmicas de Cristo construídas por Hollywood e sua relação com o contexto social e histórico.

Além disso, o Vadico (2012) também discute a formação do gênero épico bíblico hollywoodiano e as relações dos estúdios estadunidenses com o cristianismo. Todavia, seus trabalhos se dedicam às imagens do Jesus no cinema, e pouco se refere às representações em torno de Maria, ou aos filmes nos quais ela atua como protagonista. Para Vadico (2005), é

---

<sup>26</sup> O título da referida dissertação estaria próximo de uma tradução como: filmes “de massa” de Jesus: Hagiopic (referente a santos ou santas), fundamentalismo e violência religiosa.

nesse panorama de filme religioso que alguns teóricos, como Tom Gunning<sup>27</sup>, Charles Musser<sup>28</sup>, Noel Burch<sup>29</sup>, Jon Solomon<sup>30</sup>, Loyd Baugh<sup>31</sup>, Guy Bedouelle<sup>32</sup> e Roy Kinnard e Tim Davis<sup>33</sup>, estão inseridos. No entanto, as discussões desses autores sobre cinema, religião, Teologia e filmes de Cristo (no campo da teoria e história do cinema) não problematizam ou historicizam filmes nos quais Maria é a figura central. Mesmo no Instituto Mariano de Pesquisa os trabalhos estão concentrados em textos, imagens ou documentos escritos, apesar do vasto catálogo de obras filmicas nas quais existem passagens de Maria.

Assim, é seguro afirmar que poucas são as pesquisas acadêmicas sobre Maria e cinema. Até o momento, conseguimos identificar os trabalhos de Michael P. Durley (2000), Peter Malone (2011), Timothy J. Johnson e Barbara Ottaviani-Jones (2014) e Boguslaw Kochaniewicz (2003).

Durley (2000), em sua pesquisa intitulada “Maria no Cinema: Uma análise das apresentações da Virgem Maria de 1897-1999: uma apreciação teológica de uma realidade sócio-cultural”<sup>34</sup>, defende o crescente interesse popular (nas duas últimas décadas do século XX) pela virgem Maria, a partir de diversos documentários e dramas a ela relacionados e exibidos em vários países no ano de 1999, com muitos outros previstos para o ano 2000. Com isso, Durley (2000) objetiva atualizar e expandir o estudo e o conhecimento existentes sobre o tema de Maria no cinema, através de títulos pertencentes à coleção de vídeos da Biblioteca Mariana e de sua base de dados.

Malone (2011) em sua obra “Maria na tela”<sup>35</sup> busca mostrar uma visão histórica da mãe de Cristo no cinema, abordando as décadas de 1930 a 1960 na primeira parte de sua pesquisa, perpassando por países como México, França e Itália, esse último com uma rica tradição de produção fílmica religiosa, principalmente ligadas à televisão. O autor ainda usa, como pano de

---

<sup>27</sup> GUNNING, Tom. *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*. Rutgers University Press, 2015

<sup>28</sup> MUSSER, Charles. *Edison motion pictures, 1890-1900: an annotated filmography*. Universidade de Michigan: Le Giornate del Cinema Muto, 1997.

<sup>29</sup> BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

<sup>30</sup> SOLOMON, Jon. *The Ancient World in the Cinema*. New Haven and London: Yale University Press, 2001. Edição revista e ampliada da primeira edição de 1978.

<sup>31</sup> BAUGH, Lloyd, *Imaging the Divine- Jesus and Christ-Figures in Film*, Franklin, Wisconsin, Sheed & Ward, 2000.

<sup>32</sup> BEDOULLE, Guy. *Du Spirituel dans le Cinema*, Paris: Les Editions du CERF, 1985.

<sup>33</sup> DAVIS, Tim; KINNARD, Roy. *Divine images: A History of Jesus on the Screen*. New York: Citadel Press-Carol Publishing Group, 1992.

<sup>34</sup> Traduziu-se do original em inglês: “Mary in Film: An Analysis of cinematic presentations of the virgin Mary form 1897- 1999: A Theological appraisal of a socio-cultural reality”.

<sup>35</sup> Traduziu do original em inglês: “Mary on screen”.

fundo para suas análises, os evangelhos do Novo Testamento e as passagens sobre Maria para pensar em uma estrutura geral e temas que se relacionam com os filmes.

Johnson e Ottaviani-Jones (2014), no já mencionado artigo “A Virgem Maria no Cinema: mãe de Deus ou apenas mãe em “Io sono con te” (Io sono con te) de Guido Chiesa”<sup>36</sup>, analisam o filme de Micheli e Chiesa. Para os autores, essa produção, que tem à sua frente um diretor assumidamente agnóstico, apresenta o protagonismo de Maria por meio de suas escolhas de vida como mãe de Jesus, fundamentando-se, ainda, em outros filmes sobre ela e em fontes bíblico-teológicas.

Kochaniewicz (2003), em seu trabalho “Transformações cinematográficas do Evangelho: uma perspectiva mariológica”<sup>37</sup>, propõe a leitura dos filmes “Maria de Nazaré “ de 1994, dirigido por Jean Delannoy e “Maria, Mãe de Jesus”, que foi lançado cinco anos depois e dirigido por Kevin Connor. O autor avalia que essas produções podem ser consideradas biografias marianas e que geralmente permanecem fiéis à mensagem do Evangelho. No entanto, discordamos da visão do autor, pois, como veremos no decorrer desta pesquisa, os dois filmes demonstram dissonâncias em relação à tradição dos evangelhos.

Kochaniewicz (2003) demonstra, ainda, as especificidades de se analisar imagens filmicas. As imagens marianas presentes em obras de arte, iconografias e esculturas são estáticas e projetadas para a contemplação, enquanto o cinema inclui ação e movimento. Isso implica em várias operações de direção para atender as exigências de uma apresentação audiovisual que tenta reconstruir a vida de Maria com detalhes e que são, em grande parte, desconhecidos, tendo em vista os poucos relatos sobre sua história no Novo Testamento.

Inserida na linha de pesquisa História da Historiografia, Arte, Memória e Patrimônio, esta pesquisa se difere das demais, pois pretende analisar as interfaces que o cinema mantém com o imaginário social feminino e mariano, enquanto suporte e material teórico-metodológico, e como fonte de análise para História. Foi a partir da década de 1970 que o filme passou a ser enquadrado como documento e fonte para o historiador, devido ao processo de reformulação dos métodos da história, iniciado pela Escola dos *Annales*. Merece destaque o historiador Marc Ferro, um dos primeiros a tratar o cinema como fonte histórica e a teorizar sobre a relação entre

---

<sup>36</sup> Traduziu do original em inglês: “The Virgin Mary on Screen: Mater Dei or Just a Mother in Guido Chiesa’s *Io Sono con Te* (I Am with You)”.

<sup>37</sup> Traduziu do original em inglês: “Cinematographic transformations of the Gospel: a mariological perspective”.



cinema e história, através das obras: “O filme: uma contra-análise da sociedade”<sup>38</sup> e “Cinema e História”<sup>39</sup>.

O cinema se transformou numa fonte primordial e inesgotável para a pesquisa histórica, como aponta a pesquisadora Mônica Almeida Kornis (1992), que discute sobre as diferentes metodologias utilizadas pelos historiadores que tratam o cinema como fonte histórica. A autora leva em consideração a questão da imagem, como documento histórico e as relações entre as imagens cinematográficas, a sociedade que as produz e como se construiu, historicamente, a percepção do valor documental do cinema. Do mesmo modo, ela avalia, em suas pesquisas, as diferenças entre o trabalho realizado com documentos escritos e aqueles feitos com material audiovisual, como os filmes.

Além de Kornis, poderíamos listar uma série de outros pesquisadores na esteira do que já foi e vem sendo pesquisado nesse campo de História e Cinema ou audiovisual, como: Ismail Xavier (2005) em sua obra “O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência”<sup>40</sup>; Eduardo Morettin (2012) em “Humberto Mauro, Cinema, História”<sup>41</sup>; Ana Maria Veiga (2017), em seu artigo “Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios”<sup>42</sup>; Rafael Rosa Hagemeyer (2012) em seu livro “História e Audiovisual”<sup>43</sup>; Alexandre Busko Valim (2010) na obra “Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954”<sup>44</sup> dentre muitos outros. Apesar da vasta produção na área, é preciso ressaltar que não pretendemos seguir uma diretriz única de trabalho, nem nos filiaros (teórico ou metodologicamente) de forma estrita a esses pesquisadores.

Ao trabalharmos com fonte fílmica, é preciso levar em consideração elementos da linguagem cinematográfica, como a trilha sonora, as imagens, os diálogos, a direção (ou responsável pela edição final do filme), dentre outros. Dessa maneira, analisaremos como essas informações se relacionam entre si e em relação à atuação dos personagens, sobretudo de Maria, buscando perceber questões consideradas essenciais para pesquisa.

---

<sup>38</sup> FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: NORA, P.; LE GOFF, J. (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

<sup>39</sup> FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

<sup>40</sup> Ver maiores informações em: XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

<sup>41</sup> Ver Maiores informações em: MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.

<sup>42</sup> Ver maiores informações em: VEIGA, Ana Maria. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. *REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS*, v. 25, p. 1355-1357, 2017.

<sup>43</sup> Ver Maiores informações em: HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História & Audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

<sup>44</sup> Ver Maiores informações em: VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá - PR: Editora da Universidade Estadual de Maringá - EDUEM / Fundação Araucária, 2010.

Concordamos com Valim (2012, p.298), quando afirma que, ao se tratar de análise fílmica feita pelo historiador, não existem fórmulas ou receitas, pois os filmes precisam ser decupados, divididos e organizados de acordo com as questões que norteiam a pesquisa. “Assim, ao [se] familiarizar com a ‘linguagem cinematográfica’, o historiador pode tecer considerações sobre tais documentos de modo mais preciso”. A partir dessa decupagem (que também pode ser considerada como um método de análise fílmica) orientada pela problemática da pesquisa, buscaremos atender às especificidades de nossa fonte.

Essas considerações nos aproximam do pensamento de Douglas Kellner (2001), visto que o autor considera que, quanto maior o número de informações sobre a produção e o contexto dos produtos audiovisuais pertencentes à cultura da mídia<sup>45</sup>, mais rica será a análise acadêmica por parte dos pesquisadores. Dessa forma, para otimizar nossa percepção em relação ao filme “Io sono con te”, buscaremos o maior número de informações possíveis, no intuito de dialogar, localizar, problematizar e, mesmo, contrapor nosso objeto e nossa fonte de pesquisa, desenvolvendo, assim, um método próprio de análise fílmica.

É importante destacar que, no decorrer de nossa análise das imagens na tese, eventualmente utilizamos algumas imagens de forma ilustrativa. Sabemos e concordamos o quanto problemático é utilizar imagens em pesquisas de forma ilustrativa, em especial, para a História da Arte, sem interrogá-las e analisá-las, esvaziando e comprometendo as reflexões sobre elas. Todavia, o desenvolvimento de nossa pesquisa se configurou, a cada ano, em uma empreitada acadêmica e investimento de tempo cada vez maior, devido ao volume e à densidade dos assuntos tratados. Nesse contexto, optamos por utilizar algumas imagens (não todas e nem a maioria de forma ilustrativa, não elencando suas características internas e externas), relacionando-as entre si, com as demais imagens da pesquisa e as imagens fílmicas de Maria. Escolhemos esse caminho, principalmente, em virtude do tempo que se esgotou em relação aos prazos disponíveis.

Desse modo, para minimizar os danos em relação a essa escolha, priorizamos analisar com profundidade e com a devida atenção, as imagens diretamente de nossa fonte e de algumas divindades femininas referentes a antiguidade. Dito de outra forma, o uso de algumas imagens de forma ilustrativa é mais uma escolha, pelos motivos apresentados, do que uma falta ou filiação numa forma de se analisar imagens (de maneira conservadora), que dispensa, por exemplo, elementos iconológicos e iconográficos.

---

<sup>45</sup> Cultura da mídia é um conceito cunhado por Kellner, em que ressignifica a ideia de cultura de massa, muito utilizado por pesquisadores ligados à Escola de Frankfurt, levando em conta a crescente e massificada propagação dos produtos audiovisuais.

Ademais, será utilizada a concepção de materialidade das comunicações, que se refere aos elementos mediadores que transportam informações, por meio do circuito comunicacional, como o cinema. Essa concepção está inserida na ideia de cultura de presença de Gumbrecht, que converge diretamente com filme “Io sono con te”. O referido autor busca apreender as dimensões materiais da interação entre criatura e ambiente, bem como as tensões que se desenvolvem no curso dessa experiência, o que caracterizará tal processo como produção de presença.

Em relação à nossa pesquisa, essa produção de presença se concretiza por meio das fontes. No filme “Io sono con te”, é possível perceber a presentificação de determinados atributos pertencentes às deusas antigas, nas imagens fílmicas de Maria. Essa produção de presença relativa à mãe de Jesus produz uma situação espacial de tangibilidade, na qual se destacam os aspectos materiais das experiências temporais e sua confluência sobre o feminino e o sagrado. O filme, ao presentificar uma transtemporalidade através de Maria, opera como espaço de atuação da materialidade das comunicações, manifestando uma produção de presença.

Como ponto de apoio e contraponto para elaboração desta tese, recorreremos também às contribuições dos estudos de Mariologia, que são as pesquisas teológicas sobre Maria e que objetivam interpretar e compreender sua importância, no plano da salvação. Para Afonso Murad (2012, p. 23), a Mariologia (termo sinônimo de Mariologia) “[...] é uma reflexão sistemática, crítica e sapiencial que parte da fé e à fé retorna”.

O autor classifica a Mariologia, termo pelo qual optamos, em três blocos principais. O primeiro deles seria a Mariologia bíblica, que versa a respeito dos fundamentos, das afirmações e das passagens sobre Maria nos Evangelhos, assim como sua identidade enquanto figura histórica e, sobretudo, simbólica para a comunidade cristã, não se esquecendo de seu significado para os dias atuais. O segundo refere-se ao culto a Maria na Igreja, através da liturgia e da devoção. O terceiro se debruça sobre os quatro dogmas marianos (maternidade divina, virgindade, imaculada concepção e assunção). Para Murad (2012, p.24), “resumidamente, a mariologia estuda sobre a pessoa de Maria com o tríplice olhar da Bíblia, do oculto e do dogma”.

Para além dos três blocos principais da Mariologia tradicional, Murad (2012) menciona que existem outras abordagens a respeito de Maria, como a Mariologia histórica-eclesial, ligada à forma como a comunidade cristã compreendeu e percebeu a figura da mãe de Jesus no decorrer da história; os estudos mariológicos auxiliados pelas ciências da religião, para se analisar as diferentes perspectivas sobre Maria nos variados cenários religiosos e socioculturais, como no sincretismo religioso tradicional ou nas formas fragmentárias da religiosidade Pós-

Moderna; os estudos da espiritualidade de Maria como modelo de vida para os cristãos e para Igreja; e, ainda, estudos de Maria a partir da percepção de diferentes correntes teológicas cristãs atuais, como as teologias da libertação, de gênero, indígena, negra, dentre outras.

Ao propormos perceber e identificar as experiências temporais sobre o sagrado e o feminino, através de Maria no filme “Io sono con te”, ultrapassamos essas acepções condizentes aos estudos mariológicos, por parte da Teologia. Isso não significa dizer que não será necessário recorrer a suas bases, tendo em vista que as imagens e informações sobre Maria, no filme, estão ancoradas, de certa forma, em algumas destas definições da Mariologia. Como exemplo, podemos mencionar a Mariologia Bíblica, à qual a narrativa do filme é tributária. Da mesma forma, essas imagens filmicas de Maria, parecem dialogar com a concepção de uma Mariologia feminista. Tal concepção, segundo Murad (2012), foi influenciada pela Teologia feminista, ao propor uma imagem de Maria desvinculada dos tradicionais estereótipos de submissão e inferioridade, sendo mais atuante e independente dos desígnios divinos, que a destinam como receptáculo do filho de Deus.

Assim, a presente pesquisa intitulada “Ave-Maria cheia de Filmes<sup>46</sup>: Transtemporalidade do Sagrado (e do) Feminino através da presença de Maria no filme ‘Io sono con te’ (2010)” pretende investigar a presentificação das experiências temporais sobre o feminino e o sagrado, através da presença de Maria. Na primeira etapa, refletimos sobre alguns espaços de experiências, em relação a Maria e a determinadas divindades femininas, uma vez que presentifica os atributos de tais divindades. É, principalmente, nas imagens ligadas às cenas de parto, da amamentação e do leite materno, que Maria presentifica sua Ancestralidade do Sagrado Feminino.

Nesse momento, desenvolve-se nossa ideia de Ancestralidade, ancorados em algumas formulações do psiquiatra Carl Gustav Jung e do historiador Hilário Franco Junior, para encontrar algumas conexões possíveis com as contribuições do historiador da arte, Aby Warburg. Tudo isso nos permite pensar como a presença desse antigo Sagrado Feminino sobrevive, mesmo com as ressignificações próprios da época, em produção sociais e objetos culturais, como nossa fonte.

---

<sup>46</sup> É preciso chamar a atenção para a escolha de parte do título de nossa pesquisa. Antes mesmo de iniciarmos a escrita desta Tese, esse título já havia sido cogitado. Todavia, através de uma busca pela internet, nos deparamos com uma postagem feita por um cinéfilo em um blog, cujo título, por coincidência, é semelhante. No entanto, devido à sintonia entre o título e a pesquisa, decidimos pela manutenção do título, mas com essa observação, no intuito de evitar possíveis confusões. O post pode ser encontrado em: <http://blogdorickpinheiro.blogspot.com.br/2013/05/ave-maria-cheia-de-filmes.html>

O conceito de Ancestralidade, desenvolvido por nós, versa sobre as sobrevivências de passados, em produções contemporâneas do presente, como as obras de artes e a visualidade de suas imagens, o que inclui o cinema. Essas produções estão repletas de passados, reatualizados e/ou ressignificados, ao emergir no presente, abrindo-se às expectativas do futuro, como é possível identificar nas imagens de Maria no filme “Io sono con te”.

No segundo capítulo, ancorados nas contribuições de horizonte de expectativas de Koselleck, identificamos as conexões entre algumas pautas dos movimentos feministas e seus projetos de feminilidades (desobediência aos ditames patriarcais, liderança, protagonismo, liberdade, sexualidade, controle sobre seus próprios corpos, etc.) com as imagens fílmicas de Maria, mas sem perder de vista passagens que remetem a determinados espaços de experiências.

“Io sono con te” está inserido em uma diversa filmografia mariana (filmes protagonizados por Maria), cujo elemento comum é a apresentação de rupturas em relação aos discursos clericais medievais sobre o feminino. Dessa forma, relacionamos e demonstramos como as imagens marianas desta cinematografia, que rompem com um determinado imaginário sobre ela, se repetem e se aproximam da imagem de Maria em nossa fonte fílmica.

Também é preciso destacar que, em menor escala, “Io sono con te” também faz referência a discursos conservadores contemporâneos a respeito das mulheres, por meio das imagens fílmicas das personagens de Rachel e Mordechai; simultaneamente, esses discursos estão alinhados a determinados discursos clericais medievais sobre as mulheres, bem como à tradição dos evangelhos do Novo Testamento e à cultura judaica e patriarcal. Todavia, o que chama atenção nas imagens sobre Maria, neste capítulo, são as rupturas e não as permanências com determinada tradição bíblica e clerical.

No terceiro capítulo, nossa proposta foi pensar os movimentos feministas por meio de suas lutas e projetos de feminilidades, como um estopim ou gatilho capaz de ritualizar e tornar presente uma determinada Ancestralidade sobre o Sagrado Feminino, e que agora ressoam na personagem de Maria. Tais análises partem da premissa de que a função dos ritos é presentificar e atualizar os mitos de determinada cultura ou tradição, pois promovem a conexão entre o mundo profano e o mundo dos deuses. A partir disso, talvez não seja estranho pensar os movimentos feministas como fenômenos capazes de ritualizar, por meio de alguns elementos rituais (danças, fogo, cantos, entre outros), uma conexão com determinados atributos de divindades antigas, sobretudo, femininas.

Esse gatilho permite a produção acelerada de diversas outras imagens e imaginários sociais, repletos de experiências temporais sobre o feminino, o sagrado e o religioso, por exemplo. Nesse contexto, o filme “Io sono con te”, por meio das imagens de Maria, opera como

espaço de confluência e tensão dessas experiências temporais, o que possibilita percebê-lo como um vórtice transtemporal.

Por fim, é com base nessas discussões e orientações teórico-metodológicas que esta pesquisa se desenvolveu, no intuito de compreender as inter-relações entre a presença de Maria no filme “Io sono con te” e seu imaginário social, as experiências temporais que envolvem as deusas antigas e seus entrelaçamentos transculturais, com a Ancestralidade do Sagrado Feminino.

## **2 CAPÍTULO I: AS VÁRIAS FACES DA DEUSA: AS EXPERIÊNCIAS TEMPORAIS SOBRE O SAGRADO FEMININO ATRAVÉS DE MARIA, NO FILME “IO SONO CON TE” (2010)**

Ao pensar uma transtemporalidade produzida pelo filme “Io sono con te” pretendemos evocar, por meio das imagens fílmicas de Maria, a confluência e a simultaneidade de determinadas experiências temporais sobre o sagrado e o feminino, uma vez que abarcam passado(s), presente e expectativas em relação ao futuro. A presença de tais confluências temporais nas experiências e expectativas, (in)formam a historicidade que constitui a abertura para a compreensão dos fenômenos históricos de longa duração, tendo no imaginário social mariano o seu tradutor.

Isso significa dizer que há uma transtemporalidade sobre o sagrado e o feminino na linguagem cinematográfica de nossa fonte, reatualizada – temporalmente e espacialmente – nas imagens e/ou no conjunto das cenas que envolvem Maria. Nesse sentido, é possível se deparar com a presença de alguns atributos pertencentes às antigas divindades femininas, nas imagens de Maria, sobretudo, por meio de imagens visuais. Por outro lado, é nas imagens verbais que, em grande parte, são presentificados os projetos, os anseios e as expectativas referentes às mulheres, e que estão na esteira do contexto de produção do filme.

Acreditamos que as imagens relacionadas a Maria e, conseqüentemente, suas visualidades e intertextualidades não dizem respeito apenas ao campo visual, mas englobam também as imagens verbais. Hilário Franco Júnior (2010) sublinha que a imagem visual produz uma imagem verbal, à medida que a imagem verbal gera uma imagem visual:

Em várias ocasiões a imagem visual tem uma inscrição que ajuda a identificá-la ou a precisar seu caráter. Em outras oportunidades, o discurso verbal é acompanhado de imagens plásticas que o reforçam (os gestos e as vestes do orador) ou o complementam (as iluminuras dos manuscritos medievais que ‘iluminam’, ‘esclarecem’ o texto). Esse contato verbal-visual não é neutro, modifica os dois termos da relação. É o diálogo cotidiano e imperceptível entre visão e linguagem que fabrica, adapta, transforma, inverte, recria as formas plásticas e vocabulares (FRANCO JUNIOR, 2010, p. 72-73).

Embora o autor não se refira às imagens cinematográficas (seu campo de investigação é o medievo, tendo por foco outros tipos de imagens como fonte), entendemos que é possível trabalhar com algumas dessas definições, visto que o filme opera, principalmente, por meio de imagens. Na esfera cinematográfica, as imagens são acompanhadas de sons e movimentos,

motivo pelo qual ensejam uma visualidade que pode ser analisada em âmbito verbal e visual a partir de suas interações, enlaçamentos e diálogos com o cotidiano da realidade social. Além disso, essas imagens fílmicas produzem, em certa medida, algum tipo de deformação, transformação e/ou intervenção nessa mesma realidade.

Karl Erik Schollhammer (2001, p.28) em seu artigo “Regimes representativos da modernidade” entende a relação entre o que o texto “faz ver” e o que a imagem “dá a entender” “[...] como nexos privilegiados para delinear a arquitetura do regime representativo de um determinado momento histórico e cultural”. O autor adverte que não se pode tratar a imagem como uma simples ilustração da palavra ou o texto como explicação da imagem, pois o conjunto texto-imagem compreende um complexo heterogêneo que permite compreender as condições representativas em geral. Ou seja, tal conjunto possibilita entender como esses complexos imagéticos se formaram e/ou foram produzidos.

As imagens fílmicas de Maria não são apenas visuais (roupas, comportamentos, expressões, gestos, entre outros.), mas também verbais (falas, diálogos, entonação de voz, dentre outros.). Por isso, quando nos referimos a tais imagens, fazemos menção tanto às imagens produzidas pelas imagens visuais, quanto às imagens verbais, já que todas essas possibilidades imagéticas são, de uma forma geral, imagens.

Tais imagens operam como a linguagem responsável que nos permite acessar as experiências temporais do sagrado e do feminino, além, é claro, de comunicar as informações sobre Maria (e outros personagens) na produção de Micheli e Chiesa. Essas imagens ainda são produtoras e produtos de uma construção mental, a partir dos estímulos dos sentidos, o que implica a leitura e a relação com o mundo materializadas nas palavras e/ou nas figuras plásticas. Somente em conexão umas com as outras as imagens exteriorizadas (verbal, plástica ou sonora) adquirem sentido (conscientes ou não) capazes de expressar, por exemplo, determinadas cosmovisões, experiências no tempo ou sua historicidade.

Para destrinchar essas questões, buscaremos desenvolver neste capítulo uma análise fílmica que leve em consideração tanto os elementos da linguagem cinematográfica (como as informações pertinentes aos processos de direção, produção, roteiro, trilha sonora, figurino, fotografia, diálogos, comportamentos e interação de Maria com outros personagens) quanto as influências e as intenções dos criadores do filme e seu contexto de produção.

Além dos contornos da obra, iremos recorrer também às entrevistas que Chiesa e Micheli concederam para sites italianos após o lançamento do filme, nos quais ambos esclarecem dúvidas sobre aspectos técnicos, e sobre suas intenções (sobretudo de Micheli, responsável pelo roteiro do filme), ao escrever um filme com temática bíblica, protagonizado



por Maria. Da mesma forma, com o intuito de complementar nossas análises em relação à fonte, utilizaremos o texto escrito pelos próprios autores, intitulado “*Io sono con te*”: *a gênese de um filme*<sup>47</sup>, em que relatam, principalmente, suas influências ao construir a relação de Maria com seu filho. Também utilizaremos como material e fonte para esta pesquisa, as informações de uma entrevista com perguntas elaboradas por nós e que foi respondido por Micheli, via e-mail. Essas respostas forneceram informações importantes sobre a construção do filme, entre outros elementos.

Ao analisar as passagens que presentificam experiências temporais de longa duração, por meio de Maria, ressaltamos que não pretendemos (e nem conseguiríamos) investigar todas as suas imagens neste capítulo. Para isso, serão priorizadas as cenas que demonstram sintonia com certos espaços de experiências sobre Maria e a sua Ancestralidade<sup>48</sup> sobre o Sagrado Feminino. No entanto, antes de iniciarmos nossas análises faremos algumas considerações importantes sobre nossa fonte, seu contexto de produção e lançamento.

## 2.1. “Io sono con te” e seus bastidores

O filme “Io sono con te” está inserido nas produções filmicas italianas com temáticas religiosas, sobretudo cristãs. A Itália, juntamente com os Estados Unidos, se destaca por ser uma das principais produtoras de filmes com essas temáticas. No caso estadunidense, tem-se como exemplo a *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), produtora que se sobressai como um dos maiores nomes da indústria cinematográfica de *Hollywood*.

O êxito da segunda versão de *The Ten Commandments/Os Dez Mandamentos* (1956) foi de tal modo impressionante que a MGM, decidiu apostar no remake de mais um clássico do período mudo, *Ben-Hur* (1925), investindo todos os seus recursos numa produção milionária que, caso tivesse fracassado, poderia ter arruinado definitivamente o estúdio. Filmado nos estúdios italianos da Cinecittà pelo prestigiado realizador William Wyler, que contou com um excelente elenco liderado por Charlton Heston, actor emblemático no género, *Ben-Hur* (1959), ficou famoso pela espectacular cena da corrida de quadrigas no coliseu romano e conquistou onze óscares e inúmeros prémios internacionais (CARREGA, 2012, p. 05).

---

<sup>47</sup> Traduziu-se do italiano: *Io sono con te: a genesi di un film*

<sup>48</sup> Ancestralidade é um conceito que foi especialmente desenvolvido para a realização deste trabalho, com o intuito de atender as demandas de longa temporalidade de nosso objeto de pesquisa, no caso, Maria, como veremos a seguir.

No contexto italiano, temos a *Titanus* (produtora de filmes e séries televisivas) e a *RAI* (televisão pública italiana) que também se destaca por produções cinematográficas com temáticas bíblicas, como o próprio filme “Io sono con te”. Jean-Claude Bernardet (2012, p. 97) situa a Itália como referência na criação de filmes religiosos, sendo “conhecida pelos seus melodramas, suas divas dos anos de 1920 e 1930, suas superproduções bíblicas [...]”.

O desenvolvimento e a qualidade do cinema bíblico italiano lhe renderam boas relações para com os estúdios de *Hollywood*, no que se refere a filmes bíblicos. Ele acabou se transformando em um celeiro para diretores do gênero, como Pasolini e Fellini, conforme relato de Flávia Guerra (2014, p. 01) no artigo “Titanus, ou uma breve história do cinema italiano”, publicado pelo Estadão:

O Leopardo, Sodoma e Gomorra, Dois Destinos, Rocco e Seus Irmãos, Duas Mulheres, A Moça com a Valise, Pão, Amor e Fantasia, As Amigas, Casanova, O Sol por Testemunha... O que filmes tão diversos, dirigidos por mestres como Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Valerio Zurlini, Luigi Comencini e Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, René Clément, têm em comum, além de sua genialidade? A marca de uma das mais lendárias casas de produção da história do cinema: a Titanus (GUERRA, 2014, p. 01).

De acordo com Carrega (2012), a Itália é considerada o berço do cinema bíblico em razão do sucesso internacional da versão de 1913 de “*Quo Vadis?*” e do “Evangelho Segundo São Mateus”, lançado em 1964 por Pasolini. Também merece destaque a minissérie “Jesus de Nazaré” (1977) – a obra inaugurou um período de ouro na produção televisiva –, realizada pelo italiano Franco Zeffirelli e considerada uma das obras mais importantes no contexto de produção bíblica.

Tal período, fruto de um desenvolvimento do gênero religioso entre a década de 1970 e o final do século XX, irá lançar as bases para as produções com temas bíblicos, chegando ao ápice entre as décadas de 1940 e 1960, com o cinema hollywoodiano. A *RAI* ofereceu reconstituições históricas de altíssima qualidade e elenco de luxo, transformando-se, entre as décadas de 1960 e 1970, em um fenômeno televisivo por excelência, sobrevivendo às alterações socioculturais do período.

É nesse contexto de produções filmicas provenientes de séries televisivas que o filme “Io sono con te” está inserido, sendo uma produção da *Colorado Film*, *Magda Film* e *Rai Cinema*. Dirigido por Guido Chiesa, a película tem à frente os produtores Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. A roteirista Nicoletta Micheli, responsável pela idealização do filme, contou com a participação na elaboração de seu texto, de Filippo Kalomenidis e do próprio Chiesa.

É importante destacar que o filme “Io sono con te”, dirigido por Chiesa, foi idealizado, escrito e roteirizado por sua esposa Micheli, conforme já relatado anteriormente. A própria roteirista assume a autoria do filme, quando, em entrevista à jornalista Marta Scaglione pelo site *Fulvio Scaglione*, informa como foi à experiência de escrevê-lo e produzi-lo com seu marido:

Na verdade, eu escrevi o assunto. Com Guido, escrevi a primeira fase do roteiro e, posteriormente, contamos com a ajuda de uma terceira pessoa, Filippo Kalomenidis, o que foi fundamental porque a escrita não era muito simples. Guido e eu tínhamos prioridades diferentes: eu estava muito preocupada com os problemas que subjaziam o filme porque eu não queria que eles fossem afetados ou mesmo esquecidos. Guido, como diretor e cineasta, estava interessado no aspecto narrativo e dramaturgico e, às vezes, arriscava me censurar. A contribuição de Filippo foi fundamental porque ele conseguiu tirar o melhor de mim e de Guido, equilibrando a situação<sup>49</sup>.

Para melhor compreender a situação, é preciso explicitar os papéis de um roteirista e de um diretor de cinema. De maneira geral e didática, o diretor é aquele responsável pelo resultado final das imagens e tem como objetivo apresentar, no sentido artístico, o melhor de cada cena e dos posicionamentos de câmeras, registrando de forma eficaz cada detalhe. Para Chris Rodrigues (2007, p.70), “[...] a parte mais importante da direção envolve a orquestração da ação filmada, assegurando que a ação e o diálogo através dos planos correspondam a certa visão do roteiro, criativamente transformando o cenário em ação, luz e som”.

De acordo com a autora, o roteirista é o desenvolvedor de uma ideia, por meio de uma simplificação da descrição da ação de uma história, com cenas e diálogos detalhados. Ele constrói textos “[...] contados com imagens, expressas drasticamente em uma estrutura definida, com início, meio e fim, não necessariamente nessa ordem” (RODRIGUES, 2007, p.50). O roteiro deve, obrigatoriamente, produzir uma cena (ou imagem) visual (ou mental) ao ser lido.

Dando seguimento a entrevista, Micheli menciona que a inspiração<sup>50</sup> para o roteiro do filme surgiu das ideias proposta por Maeve Corbo sobre a figura de Maria, na relação que se

---

<sup>49</sup> Traduziu-se do italiano: “In realtà io ho scritto il soggetto. Con Guido ho poi scritto la prima fase della sceneggiatura, infine è subentrato l’aiuto di una terza persona, Filippo Kalomenidis, che è stato fondamentale perché la stesura non è stata semplicissima. Io e Guido avevamo priorità diverse: io ero molto gelosa delle questioni che sono alla base del film perché non volevo che fossero intaccate o addirittura dimenticate. Guido, da regista e cineasta qual è, era interessato all’aspetto narrativo e drammaturgico e, a volte, rischiava di censurarmi. Il contributo di Filippo è stato fondamentale perché è riuscito a tirar fuori il meglio sia da me sia da Guido, bilanciando la situazione”. Disponível em: <http://www.fulvioscaglione.com/2010/12/26/nicoletta-micheli-la-donna-sia-con-te/> Acessado em: 18/01/2018.

<sup>50</sup> Dentro desse contexto de influências, a roteirista também se deixou contaminar pelas influências de “[...] Michel Odent, médico obstétrico dedicado à disseminação de ideias sobre o parto natural e Alice Miller, uma psicoterapeuta [...] que destaca a natureza extraordinária do exemplo parental dos judeus oferecido por Maria e José em confronto com uma criança que se tornou um homem e pregou amor e paz. Traduziu-se do italiano: “[...] Michel Odent, medico ostetrico che si dedica alla diffusione delle idee sul parto naturale, ad Alice Miller, una

estabelece entre uma mãe e seu filho, desde o nascimento, e a importância dessa relação para o destino da criança. Chiesa (2012) sublinha que Maeve Corbo não é uma teóloga nem possui formação acadêmica, mas é uma pessoa interessada por vários assuntos. Sua experiência peculiar de fé e maternidade envolve questões antropológicas, filosóficas e psicológicas. Ainda segundo o diretor, foi essa vivacidade e essa mentalidade intuitiva que possibilitaram a realização de uma vasta pesquisa multidisciplinar que envolveu Micheli em um trabalho autodidata, que iria muito além dos limites do projeto de filme<sup>51</sup>. Para Micheli (2020), Maeve é um pseudônimo escolhido pela pessoa que inicialmente inspirou sua pesquisa, já que essa pessoa desejava permanecer anônima, e com quem compartilhou, por algum tempo, a paixão pela figura da virgem Maria<sup>52</sup>.

Essas reflexões, somadas a uma pesquisa que durou aproximadamente cinco anos<sup>53</sup>, irão resultar no filme “Io sono con te”. Há no filme a intenção de apresentar a história de Maria e Jesus desprovida, pela primeira vez segundo a roteirista, de uma aura mágica da tradição. Conforme explica Chiesa (2012, p.3):

Micheli concentrou seus esforços na redação do filme e, ao mesmo tempo, através de estudos históricos, bíblicos e culturais capazes de fornecer a mim, no filme *Io sono con te* uma base exegética e documental indispensável. Pesquisa que utilizou habilidades linguísticas específicas, adquirida ao longo de anos de estudos universitários e ensino de linguagem cinematográfica. Foi ela quem desenvolveu o assunto inicial do filme, bem como o primeiro rascunho do roteiro [...]<sup>54</sup>.

---

psicoterapeuta recentemente scomparsa che ha parlato da ebraica della straordinarietà dell'esempio genitoriale offerto da Maria e Giuseppe nei confronti di un bambino che poi, diventato uomo, ha predicato l'amore e la pace". Disponível em: <http://www.fulvioscaglione.com/2010/12/26/nicoletta-micheli-la-donna-sia-con-te/> Acessado em: 18/01/2018.

<sup>51</sup>Disponível em: <http://guidochiesa.net/media/opera/nicoletta-micheli-e-guido-chiesa/io-so/Genesi%20di%20un%20film.pdf> Acessado em 01/02/2018.

<sup>52</sup> Essas informações são oriundas de e-mail enviado para a roteirista, com o intuito de obter mais informações sobre Maeve Corbo. Esse e-mail foi enviado no dia 31 de maio de 2019 e respondido no dia 27 de janeiro de 2020.

<sup>53</sup> Em entrevista ao site *recensito: quotidiano di cultura e spettacolo*, Chiesa, ao ser perguntado pelo entrevistador Manuel Nepoti sobre quais obstáculos que o filme “Io sono con te” ofereceu, responde: “[...] A realização de “Eu estou com você” encontrou obstáculos de todos os tipos, mas fazer este filme também me levou 5 anos de pesquisa e escrita, além das filmagens e edições, e considerado o ano e meio investido em “*The Pears*” de Adam”, e um ano em “*Quo Vadis*”, e o tempo dedicados a dois outros documentários menores que dediquei ... em suma, não fui tão mal!”: Traduziu-se do italiano: “[...] La realizzazione di “Io sono con te” ha incontrato ostacoli di ogni sorta, ma fare questo film mi ha preso anche 5 anni di ricerche e scrittura, più uno di riprese e montaggio, e considerato l'anno e mezzo investito in “Le pere di Adamo”, l'anno in “Quo Vadis”, più altro tempo dedicato ad altri due documentari minori, non sono comunque rimasto con le mani in mano... insomma, non mi è andata poi così male!” Disponível em: <http://www.recensito.net/archivio/26-interviste/6102-a-proposito-di-io-sono-con-te-intervista-al-regista-guido-chiesa.html> Acessado em 19/01/2018.

<sup>54</sup> Traduziu-se do italiano: “Micheli ha concentrato i suoi sforzi in vista della scrittura del film e contestualmente ad essa, attraverso studi storici, biblici e culturali in grado di fornire a *Io sono con te* una indispensabile base esegetica e documentale. Ricerche che si sono avvalse di specifiche competenze linguistiche, maturate in anni di studi universitari e didattica del linguaggio cinematografico. E' stata lei a elaborare il soggetto iniziale del film, nonché la prima stesura della sceneggiatura, a cui Guido Chiesa [...]”. Disponível em

Chiesa (2012) confessa que, inicialmente, mostrou-se surpresa com a proposta da esposa, tendo em vista que ninguém se interessaria por uma produção dessa natureza, devido à existência de muitos outros filmes bíblicos. Além disso, por possuir implicações religiosas, o diretor relata que a proposta lhe provocou aversão, porque a simples menção ao que é dito divino lhe parecia algo irracional, oscilando entre fanatismo e superstição. No entanto, em um segundo momento, o autor afirma:

Mas as ideias propostas por Maeve, então compartilhadas e desenvolvidas com Nicoletta, não têm nada de ilógico, mágico: elas chegam a abraçar o sagrado através do corpo e da psique, visto como interfaces do mesmo processo; ao não questionar os elementos fundamentais da doutrina católica, são baseados em uma abordagem antropológica que possui profundas bases científicas e filosóficas; eles não abandonam o exercício da racionalidade, sem pretender eliminar o mistério da esfera da experiência humana<sup>55</sup>. (CHIESA, 2012, p.2).

Segundo Johnson e Ottaviani-Jones (2014), “Io sono con te” foi lançado em italiano com legendas em inglês, sendo aprovado pelo Vaticano nas associações religiosas de cinema. Entretanto, alguns espectadores católicos rotularam como blasfemo, principalmente em relação às atitudes de Maria e à educação pedagógica que ela oferece a Jesus – as duas principais características do filme, como veremos no segundo capítulo.

É importante destacar que mesmo o filme tendo sido lançado em italiano com legendas em inglês, ele foi gravado originalmente em árabe e grego, conforme é afirmado pelo produtor Giovanni Salulini em entrevista cedida a Luciana Morelli, pelo site *movieplayer* em novembro de 2010: “A escolha do árabe e o grego antigo foi objeto de grande debate, porque a nossa principal intenção era manter a autenticidade da atuação dos atores nativos, desde que filmamos na Tunísia”<sup>56</sup>.

A própria roteirista do filme, ao ser questionada por nós via e-mail, nos responde:

---

<http://guidochiesa.net/media/opera/nicoletta-micheli-e-guido-chiesa/io-so/Genesi%20di%20un%20film.pdf> Acessado em 18/01/2018.

<sup>55</sup> Traduziu-se do italiano: “Ma le idee proposte da Maeve, poi condivise e sviluppate con Nicoletta, non hanno nulla di illogico, di magico: arrivano ad abbracciare il sacro attraverso il corpo e la psiche, viste come interfacce di un medesimo processo; pur non mettendo minimamente in discussione gli elementi cardine della dottrina cattolica, si fondano su un approccio antropologico che há profonde basi scientifiche e filosofiche; non rinunciano all’esercizio della razionalità, senza per questo pretendere di eliminare il mistero dalla sfera dell’esperienza umana”. Disponível em <http://guidochiesa.net/media/opera/nicoletta-micheli-e-guido-chiesa/io-so/Genesi%20di%20un%20film.pdf> Acessado em 18/01/2018.

<sup>56</sup> Traduziu-se do italiano: “La scelta dell’arabo e del greco antico è stata oggetto di grande dibattito in corso di lavorazione perchè il nostro primario intento era quello di mantenere la genuinità della recitazione degli attori autoctoni e visto che abbiamo girato in Tunisia alla fine possiamo dire che la scelta della lingua è stata dettata dal percorso creativo”. Disponível em: [https://movieplayer.it/articoli/guido-chiesa-al-festival-di-roma-con-io-sono-con-te\\_7481/](https://movieplayer.it/articoli/guido-chiesa-al-festival-di-roma-con-io-sono-con-te_7481/) Acessado em 18/01/2018.

Nadia Khlifi nos mostrou a direção que tínhamos que seguir. Por exemplo, ela falava apenas o dialeto local do sul da Tunísia: por que forçá-la a falar uma língua que ela não conseguia entender? Descobrimos então que as línguas hebraica e árabe vêm da mesma raiz semântica – a mesma do aramaico. Por isso, decidimos filmar o filme em sua língua para que ela agisse da forma mais natural possível<sup>57</sup>. (MICHELI, 2019, não paginado)

Por sua vez, de acordo com o site *Avvenire*, Chiesa, ao ser perguntado onde o filme foi filmado, responde:

No interior da Tunísia, onde encontramos um ambiente cultural e antropológico o mais próximo possível das condições de vida da Palestina há dois mil anos. Pelo mesmo motivo, nós escolhemos atores locais, muitas vezes não profissionais, a partir de Maria. Este cenário arcaico e patriarcal, caracterizado por hierarquias sociais e familiares milenaristas, faz com que a parábola de Maria e de seu filho Jesus pareça ainda mais surpreendente. De simples e humildes, eles revelaram o caminho da salvação para o mundo<sup>58</sup>.

Esses relatos dos produtores do filme são pontos interessantes para se refletir sobre “Io sono con te” como uma produção que é atravessada pelo legado do neorealismo italiano, no cinema. Ao buscar manter a autenticidade entre os personagens do filme, optou-se por atores e atrizes nativos daquela localidade e a manutenção do idioma local. Além disso, a obra apresenta uma narrativa que retrata a simplicidade e o cotidiano do núcleo central, que são os personagens de Maria, Jesus e José. Ao fazer isso, Chiesa e Micheli pretenderam humanizar esses personagens, tornando-os mais próximos da realidade do público do filme. Essas escolhas, por exemplo, contribuíram para a construção da personagem de Maria mais distante de uma aura mágica e divinizada, aos moldes de uma entidade santificada. Essas características, somadas ao uso de luz natural dos ambientes durante as filmagens, também demonstram a influência do neorealismo italiano sobre “Io sono con te”.

O neorealismo italiano no cinema se despontou nos anos de 1940, embora nunca tenha se configurado exatamente como uma escola cinematográfica com princípios teóricos bem

<sup>57</sup> Essas informações são oriundas de um questionário enviado, por e-mail, para a roteirista do filme que, gentilmente, concordou em respondê-lo. Esse questionário é o resultado de um primeiro contato que ocorreu no dia 09 de outubro de 2018, o qual foi respondido no dia 21 de janeiro de 2019.

<sup>58</sup> Traduziu-se do italiano: “Nelle campagne della Tunisia, dove abbiamo trovato un ambiente culturalmente e antropologicamente il più vicino possibile alle condizioni di vita della Palestina di duemila anni fa. Per la stessa ragione abbiamo scelto attori locali, spesso non professionisti, a partire proprio da Maria. Questo scenario arcaico, patriarcale, caratterizzato da gerarchie socio-familiari millenarie, fa apparire ancora più sorprendente la parabola di Maria e di suo figlio Gesù che, da semplici e umili, hanno rivelato al mondo la Via della Salvezza”. Disponível em: [https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa\\_201010190808159000000](https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa_201010190808159000000) Acessado em: 18/01/2018.

definidos. Segundo Katia Kreutz (2018), alguns aspectos marcam esse movimento, como o uso de locações reais, geralmente externas, ao invés de estúdios. Essa é uma característica bem presente em nossa fonte, como iremos perceber no decorrer de nossa análise. Outro aspecto do que está presente na constituição de “Io sono con te” é a presença de atores amadores (não profissionais) nos filmes, inclusive, para os papéis mais importantes. Como já demonstramos, as atrizes que interpretam as personagens de Maria (na primeira fase do filme) e de sua mãe Ana eram moradoras daquela comunidade, sendo, inclusive, mãe e filha na vida real.

Ainda de acordo com a Kreutz (2018), as narrativas do neorealismo exploravam a vida de pessoas pobres, trabalhadoras e inseridas numa ordem social simples; se constituíam em demonstrar o cotidiano dessas pessoas e a precariedade de suas vidas, nas quais a sobrevivência era o objetivo delas. Essas características também se encontram presentes em nossa fonte, sobretudo, para retratar a personagem de Maria mais humanizada. Isso ocorre, pois essa premissa em humanizar os personagens é outra característica do neorealismo italiano, em especial por parte de Pier Paolo Pasolini que, ao lado de Bernardo Bertolucci e Vittorio Taviani, dentre outros, figurou numa espécie de segunda geração de cineastas influenciados pelos filmes neorealistas, entre as décadas de 1960 e 1970.

É nesse contexto e por meio das características elencadas referentes ao movimento do neorealismo italiano no cinema, que identificamos sua influência sobre o filme “Io sono con te”, como na construção dos personagens de Maria e Jesus. Ao empregar tais características aos seus personagens, Chiesa e Micheli apresentaram o cotidiano, os diálogos, os conflitos, a maternidade e a educação de uma criança, por meio de uma família simples de uma comunidade do interior da Tunísia, local escolhido para retratar onde Jesus e seus familiares viveram.

Em uma entrevista ao site italiano *Avvenire* em outubro de 2010, Chiesa relata, ao ser perguntado sobre qual a mensagem do seu filme, que a principal questão de “Io sono con te” “[...] é, antes de tudo, a história da maternidade. O retrato de uma mãe e do relacionamento com seu filho, apoiado pela discreta presença de José, que renuncia a primazia masculina de seu tempo”<sup>59</sup>.

De acordo com o site *Fulvio Scaglione*, Micheli afirma que a principal mensagem do filme já foi transmitida pelos evangelhos: a capacidade das mulheres de criarem condições para

---

<sup>59</sup> Traduziu-se do italiano: “Ma *Io sono con te* è, prima di tutto, il racconto di una maternità. Il ritratto di una madre e della relazione con il proprio figlio, sostenuta dalla presenza discreta di Giuseppe che «si fa da parte», rinunciando al primato maschile caratteristico dell’epoca”. Disponível em: [https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa\\_20101019080815900000](https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa_20101019080815900000) Acessado em: 18/01/2018.

um mundo melhor. “A mensagem é, portanto, esta: as mulheres têm um ótimo recurso e uma grande tarefa, a de transmitir os princípios fundamentais da cultura humana”<sup>60</sup>.

Segundo Johnson e Ottaviani-Jones (2014), a perspectiva de “Io sono con te” não agradou o público italiano, sendo incapazes de perceber no filme uma conexão com a história que é apresentada nos evangelhos, violando a piedade popular e as narrativas cinematográficas aceitáveis do passado. Para os autores, o filme não conseguiu atrair um público maior devido à letargia de distribuidores que não acreditavam na sua comercialização.

Em entrevista à jornalista Luciana Moreli pelo site *movieplayer*, os produtores do filme Giovanni Salulini e Maurizio Totti afirmam:

Giovanni Salulini: [...] “Io sono con te” foi feito com grande respeito por qualquer forma de pensamento e culto, hoje em dia percebo que muitas mulheres são atraídas pelo assunto, e a atenção predominante ao filme vem quase exclusivamente do público feminino.

Maurizio Totti: se o mercado fosse saudável, o filme chegaria a um público heterogêneo sem pré-conceitos, mas não é. Neste filme diversos temas são mesclados, além de possuir um olhar original sobre um tema super clássico como a história de Jesus, demonstrando o significado do que é ser pai e mãe, do respeito às crianças e às suas personalidades. Fizemos muitos sacrifícios para filmá-lo e, obviamente, não tivemos um orçamento alto para a sua promoção. Mas, pelo menos podemos dizer que todos nós fomos aprimorados como seres humanos<sup>61</sup>.

Em suma, o filme “Io sono con te” se divide em duas partes, com 102 minutos de duração no total: a primeira delas, apresenta a personagem de Maria, em sua juventude (14 anos), que é interpretada pela atriz Nadia Khlifi (figura 1). Na segunda parte, a atriz Rabeab Srairi a representa durante sua fase adulta (26 anos), contextualizada na segunda etapa do filme (figura 2). Nos dois momentos, Maria é a figura central da narrativa; o roteiro do filme, na verdade, é sua história contada por si mesma já em idade avançada, aparecendo como anciã somente no início e no final do filme.

<sup>60</sup> Traduziu-se do italiano: “Il messaggio è, quindi, questo: le donne hanno una grande risorsa e un grande compito, quello di trasmettere i principi fondamentali della cultura umana”. Disponível em: <http://www.fulvioscaglione.com/2010/12/26/nicoletta-micheli-la-donna-sia-con-te/> Acessado em: 18/01/2018.

<sup>61</sup> Traduziu-se do italiano: “[...] Io sono con te è un film realizzato con grande rispetto per qualsiasi forma di pensiero e di culto, in questi giorni mi accorgo che molte donne sono attratte dall'argomento, l'attenzione preponderante verso il film viene quasi esclusivamente dal pubblico femminile. [...] Se il mercato fosse sano il film raggiungerebbe un pubblico eterogeneo senza preclusioni, ma non lo è. In questo film si mescolano un superclassico come la storia di Gesù ed un argomento assai originale, come il significato di essere genitori, di rispettare i figli e le loro personalità. Abbiamo fatto molti sacrifici per girarlo e ovviamente non è ad alto budget né un film che si presta ad essere pubblicizzato in maniera invasiva ma a nostro avviso merita di avere la sua occasione. Se non andrà bene almeno potremo dire di esserne tutti stati migliorati come esseri umani”. Disponível em: [https://movieplayer.it/articoli/guido-chiesa-al-festival-di-roma-con-io-sono-con-te\\_7481/](https://movieplayer.it/articoli/guido-chiesa-al-festival-di-roma-con-io-sono-con-te_7481/) Acessado em 18/01/2018.



**Figura 1:** Nadia Khelifi**Figura 2:** Rabea Srairi

**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:38:11; 01:18:55.

O filme narra as passagens que envolvem o relacionamento de José (interpretado pelo ator Mustapha Benstiti) e Maria e, conseqüentemente, o casamento do casal; a influência de Ana (interpretada pela atriz Dhrifa Lazrag), mãe de Maria, na vida de sua filha; embates de Ana e Maria contra as imposições de Mordechai (interpretado pelo ator Ahmed Hafiene), primo de José e o patriarca de sua família; o encontro de Maria com sua prima Elisabete<sup>62</sup> (interpretada por Fadila Belkebla), e a morte de Ana; o nascimento de Jesus e a visita de homens sábios do oriente (referência aos “três reis magos” dos relatos bíblicos); a morte de crianças por parte de Herodes; o questionamento de Jesus, influenciado por sua mãe, aos textos sagrados, e a cena em que Jesus se perde de seus pais, e está ensinando no templo de Jerusalém.

“Io sono con te”, que apresenta passagens somente até os doze anos de Jesus (interpretado pelo ator Mohamed Idoudi), de imediato provoca alguma estranheza ao apresentar as atrizes que interpretam Maria (assim como os atores que representam outros personagens, como Jesus), com a cor da pele não branca. Com isso, a obra diverge de uma imagem tradicional branca e europeizada, maneira pela qual essa personagem foi (e ainda é) frequentemente veiculada, principalmente no cinema. As figuras não brancas de Maria são mais comumente encontradas em outras expressões artísticas, como as imagens sacras da virgem negra: “Nossa Senhora de Aparecida” no Brasil e a “Virgem Negra de Czestochowa” na Polônia, por exemplo.

---

<sup>62</sup> É importante destacar que Elisabete (prima de Maria, esposa de Zacarias e mãe de João Batista), como é nomeada no filme “Io sono con te”, também é identificada como Isabel em outros filmes que pertencem a uma cinematografia mariana (e sobre a vida de Jesus), como o filme “Maria, em nome da fé” (1999) dirigido por Kevin Connor, como veremos no decorrer deste capítulo. Todavia, para que não haja possíveis confusões sobre o nome da prima de Maria, achamos necessárias essas explicações.

Assim, o que chama atenção nas imagens de Maria no filme é que foi interpretada por atrizes não brancas, diferentemente de uma filmografia mariana<sup>63</sup>(em que Maria é a personagem central), na qual é comumente interpretada por atrizes brancas. No segundo capítulo, será possível identificar essa ruptura em relação à forma como as imagens de Maria foram divulgadas em outros filmes, pois tal filmografia partilha, por vezes, de uma Maria de cabelos louros e olhos claros, diferentemente do filme “Io sono con te”.

Johnson e Ottaviani-Jones (2014) explicam que a escolha de Nadia Khelifi para interpretar a jovem Maria no filme, natural da Tunísia e país onde Chiesa filmou e lançou a maioria dos atores, tinha o objetivo de provocar uma “sensação bíblica”. Para os autores, essas características geográficas da filmagem e o cuidado em relação à cor de pele dos atores e atrizes evitaram o processo encontrado em filmes anteriores, nos quais Maria e Jesus possuem aparência anglo-saxã. Ademais, a referida “sensação bíblica” ainda tem a intenção de presentificar um determinado imaginário social sobre o universo dos evangelhos na época de Jesus, por meio de uma geografia que remete ao Oriente Médio, o que justifica a escolha do lugar/cenário (Tunísia) e das atrizes e atores para o filme. Esse investimento na produção do filme, ao que parece, foi feito para provocar essa sensação de presença nos espectadores.

## **2.2. O Sagrado Feminino: Algumas Considerações**

Maria, no decorrer do filme, está envolta de atributos, imagens, epítetos e símbolos que remetem, de alguma forma, às antigas divindades femininas. São esses elementos que permitem compreendê-la inserida no panteão de divindades femininas, como resultado e produto da confluência de inúmeras experiências temporais sobre o Sagrado Feminino.

Chamamos atenção para o uso da expressão Sagrado Feminino que, em certa medida, já vem sendo utilizado nesta pesquisa, com o objetivo de perceber a presença do elemento divino e/ou sagrado no feminino. Todavia, como essa expressão é um dos pilares desta tese, propomos desenvolver uma concepção mais adequada e que atenda a demanda de nossa fonte e objeto de investigação.

---

<sup>63</sup> Mesmo em filmes em que foi e, ainda, é protagonista, fomos capazes de observar, durante a pesquisa de dissertação de mestrado do autor, que as atrizes que interpretam Maria são brancas, ao menos em sua maioria, como o filme “O rei dos reis” (1960) dirigido por Nicholas Ray, por exemplo. Para maiores informações, consultar: BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo. *A reinvenção do mito Mariano: a “envaginação” dos filmes de Cristo no cinema e o imaginário feminino* (Dissertação de Mestrado). Unimontes: Montes Claros, 2016.

Entretanto, antes de seguirmos com essa concepção sobre o Sagrado Feminino, é preciso destacar nosso entendimento sobre as expressões “feminino”, “mulher” e “feminilidade”. Entendemos o feminino como uma percepção e construção de determinados tipos performances do “ser” mulher; uma compreensão que os seres humanos têm do próprio corpo e do corpo dos outros, nesse caso, sobre o corpo das mulheres, compreensão essa que é o resultado de construções históricas e sociais. Feminilidade, por sua vez, são os modelos femininos prescritivos construídos historicamente que as mulheres devem seguir, por meio de um conjunto de hábitos, formas de ser, de agir e de pensar em determinadas sociedades e culturas<sup>64</sup>.

Do mesmo modo, compreendemos as concepções sobre “homem”, “masculino” e “masculinidade”, pois os indivíduos, mesmo que definidos pelo seu sexo, extrapolam a categoria biológica, sendo moldados por regras sociais, opiniões, costumes decorrentes das estruturas sociais e suas relações de poder. Nesse sentido, os estudos de gênero são usados em oposição ao sexo. Linda Nicholson (2000) afirma que o gênero é socialmente construído em contraposição ao que é biologicamente dado, em que está alinhado com a personalidade e ao comportamento do indivíduo e não ao seu corpo/sexo biológico, sendo gênero e sexo duas coisas distintas.

Para Joan Scott (1995), gênero é uma categoria relacional; é a forma como o indivíduo é representado culturalmente, configurando-se como uma construção cultural resultante de práticas sociais que operam sobre seus corpos e as coisas do mundo, o que implica em marcadores sociais que constituem as performances de cada um. Dentro dessas relações sociais de gênero e poder existe uma assimetria que produz desigualdades entre homens e mulheres, resultado do discurso sobre a diferença dos sexos.

Esse discurso remete ao campo das ideias, presente em instituições e suas estruturas, nas práticas cotidianas, rituais e constitutivas das relações sociais. Porém, o discurso não reflete a realidade biológica primária, mas ele constrói o sentido dessa realidade. “A diferença sexual não é a causa originária a partir da qual a organização social poderia ter derivado; ela é mais uma estrutura social movediça que deve ser ela mesma analisada em seus diferentes contextos históricos”. (SCOTT, 1995, p. 15).

Para efeitos deste trabalho, iremos compreender as expressões feminino e mulher(es) como correlatas, para pensar o Sagrado Feminino no âmbito das mulheres (mas, sem perder de vista os homens, sobretudo, em relação de um Sagrado Masculino), ao manterem alguma relação de identificação. Todavia, tal identificação se dá de forma *a posteriori* (por meio das

---

<sup>64</sup> No próximo capítulo, demonstraremos como foi construído um determinado modelo de feminilidade por certos discursos clericais medievais

experiências e cotidiano dos indivíduos) e não *a priori* (uma identificação produzida por meio de algum essencialismo e/ou determinismo biológico, por exemplo), em nosso entendimento e como vamos demonstrar.

Em suma, observa-se a dificuldade em encontrar alguma definição sobre o Sagrado Feminino que não seja reducionista e superficial, normalmente associado a questões que envolvem a maternidade. Ou seja, existe uma tendência geral de se pensar o Sagrado Feminino a partir, unicamente, dos atributos de maternidade, fecundidade, fertilidade ou sensibilidade, os quais todas as mulheres possuem em sua essência (seja ela qual for) esses atributos que, por vezes, determinam suas formas de ser. Inversamente, há o caso sobre o masculino, ou melhor, de um Sagrado Masculino com o atributo de disciplinador e ligado à ordem social.

Joseph Campbell (1990), por exemplo, acredita que a mulher, por estar relacionada à Deusa (ou às deusas) e, conseqüentemente, ao Sagrado Feminino, está primordialmente relacionada à agricultura, à terra, à magia, pois, assim como as plantas nascem da terra, a mulher dá à luz. Para o autor, as mulheres representam formas de sensibilidade que, ao serem mãe, amam todos os seus filhos.

Bem, a mãe ama todos os seus filhos – os idiotas, os brilhantes, os travessos, os bonzinhos. Não importa o caráter particular de cada um. Assim, o feminino representa, de certo modo, o amor intrínseco pela progênie. O pai é mais disciplinador. É mais associado a ordem social e ao caráter social. Com efeito, é assim que as coisas funcionam, nas sociedades. A mãe propicia a natureza do indivíduo; o pai, o seu caráter social, a maneira como o indivíduo funciona, você poderia dizer (CAMPBELL, 1990, p.192).

Essa perspectiva de Campbell sobre do feminino, relacionado ao amor intrínseco pelos filhos (maternidade) e do pai como disciplinador, é o resultado da relação que as mulheres têm com as divindades femininas (Sagrado Feminino) e os homens com as divindades masculinas (Sagrado Masculino). Embora concordemos com o autor em algumas de suas observações sobre a relação do culto mariano dos primeiros séculos do cristianismo – com os cultos de algumas antigas divindades femininas, como Ártemis, como veremos a seguir –, discordamos de sua concepção sobre a relação (pré)existente entre uma ideia de Sagrado Feminino, divindades femininas e mulheres. As expressões “intrínseco”, “associado”, “natureza” e sua afirmação: “Com efeito, é assim que as coisas funcionam, nas sociedades” são deterministas e demonstram sua inclinação essencialista e a-histórica, como um dado *a priori* que independe da experiência das pessoas em suas interações sociais para se constituírem como seres humanos.

Tal concepção ainda remete a uma essencialização e existência de uma natureza feminina, sobretudo, por meio da maternidade. É nesse sentido que buscamos uma ruptura com esse tipo de concepção do Sagrado Feminino, problemática, por ser reducionista, essencialista e determinista.

Para isso, propomos uma concepção de Sagrado Feminino que se refere ao elemento sobrenatural, divino e sacralizado, o qual constitui, representa e presentifica “Entes Sobrenaturais” e/ou divindades femininas. Por Entes Sobrenaturais, concordamos com a definição de Mircea Eliade (1972), a qual entende que se trata de personagens divinos (deuses e/ou entidades) presentes em narrativas mítico-religiosas, conhecidos por suas intervenções no tempo prestigioso dos primórdios. Tais intervenções são responsáveis na criação de determinadas realidades, sejam elas totais, como o cosmo, ou parciais, como uma ilha. Entendemos as divindades femininas, assim como as masculinas, como Entes Sobrenaturais<sup>65</sup>.

O Sagrado Feminino está associado aos atributos/poderes que as divindades femininas possuem em tais narrativas, diretamente ligados ao macro e ao microcosmos e que participaram intensamente dos mitos de criação e/ou de origem, escatológico ou cosmogônico, por exemplo. Dessa forma, esse elemento não se restringe ao campo religioso e/ou da espiritualidade. Ele evoca reverência e respeito, por meio de culto(s), exaltação ou reconhecimento; dá significado à existência humana, sobretudo para os indivíduos que buscam nele um caminho para a plenitude.

O Sagrado Feminino é perceptível em diversas culturas, espacial e temporalmente conectadas; sua dimensão possibilitou o surgimento de inúmeras divindades femininas detentoras de poderes distintos; ele é o resultado das experiências temporais que os indivíduos, em seus respectivos espaços, experimentaram que, por sua vez, lhe permitiram encontrar alguma afinidade com determinadas deusas e/ou entidades femininas, mesmo que tenham acontecido de formas e motivos diferentes.

As divindades femininas, como expressões do Sagrado Feminino, são Entes Sobrenaturais que, por meio das crenças dos contextos em que estavam inseridos, eram veneradas, em função de seus atributos, símbolos, epítetos ou quaisquer outras qualidades. Em outras palavras, o Sagrado Feminino é uma dimensão da Ancestralidade (como veremos logo a seguir), resultado e produto que oferece uma aura mística, sobrenatural e divina a todas as divindades/deusas/santas/orixás (dentre outras entidades) que eram (e ainda são) cultuadas pelas/nas sociedades e contextos históricos que emergiram. Essa aura mística é o resultado de

---

<sup>65</sup> Sobre Entes Sobrenaturais, retomaremos as discussões no terceiro capítulo.

interpretações cosmológicas e cosmogônicas, ancoradas na realidade, no cotidiano e nas experiências temporais e espaciais dos indivíduos.

De forma semelhante, também podemos compreender a existência de um Sagrado Masculino, não em contraposição ao Sagrado Feminino, nem, necessariamente, de forma complementar, dialética ou binária, mas uma coexistência e simultaneidade dessas formas de conceber e, mesmo, personificar em masculino e feminino (e outros “gêneros” que não se encaixam nessa binarização) o sagrado e o divino.

Essas personificações em divindades, que acontecem por motivos diversos, partilham da imensa esfera do sagrado e sacralizado, do divino e do divinizado. Nessa esfera, é possível encontrar todos os atributos e os poderes possíveis que, na personificação desse sagrado em divindades, vão sendo elencados, distribuídos, adaptados ou ressignificados, conforme as experiências dos indivíduos inseridos nos seus respectivos contextos históricos.

A forma como esses atributos irão compor e ser relacionados às divindades, masculinas ou femininas, depende das experiências que eles (os indivíduos) têm por feminino e masculino; da compreensão que têm do próprio corpo/sexo e do corpo/sexo dos outros. Ou seja, são essas experiências (de gênero) que possibilitarão quais atributos irão pertencer às personificações do sagrado, ao mesmo tempo em que permitirá com que esses mesmos indivíduos encontrem alguma identificação nessas divindades.

Por esses motivos, não podemos afirmar que determinados atributos são uma exclusividade de divindades femininas nem que somente mulheres poderiam se identificar com estas divindades; isso vale para os homens e as divindades masculinas. Não há uma regra para isso. Pensar dessa maneira é reafirmar uma identificação essencial, determinista e biológica, além de determinar, segundo Starhawk (1993), que todos os relacionamentos entre os seres humanos teriam que atender a normatizações e padronizações heterossexuais, relegando outros tipos de atrações e desejos à condição de desviantes.

Também concordamos com Starhawk (1993), quando afirma que não são deuses ou deusas que definem aquilo que homens e mulheres devem ser.

Em relação a isso, qualquer qualidade que foi especificada para um sexo divino pode ser, em outros lugares, encontrada em seu oposto. Se afirmamos, por exemplo: “A energia masculina é agressiva”, eu facilmente posso encontrar cinco deusas agressivas sem fazer muito esforço. Se dizemos “A energia feminina é criativa”, também podemos achar deuses masculinos que são criativos [...] A tendência moderna em perceber os mitos e deidades como modelos de atuação pode ser uma noção indevida do poder dessas imagens, nascida de nosso desespero em não sabermos como fazer parte do universo e da cultura na qual nos encontramos (STARHAWK, 1993, p.21).

Por isso, insistimos em destacar que o Sagrado Feminino não está relacionado apenas aos atributos de fertilidade/fecundidade, à castidade, à maternidade e à vegetação. Essa definição se relaciona, também, à sabedoria, à autonomia, à liderança, ao conhecimento, à estratégia, à força e à guerra, bem como à sexualidade, à sede de sangue, à loucura, ao submundo, à crueldade e à morte, dentre outros. Para isso, basta nos determos a deusas e ou Entidades Sobrenaturais como Kali<sup>66</sup>, Tiamat<sup>67</sup>, Inanna<sup>68</sup>, Anat<sup>69</sup> ou Iansã<sup>70</sup>, divindades e/ou entidades consideradas guerreiras, da destruição, da sexualidade, sanguinária ou mesmo cruel. Além disso, todos esses atributos podem estar associados à concepção de Sagrado Feminino proposta por Campbell, uma vez que não são atributos excludentes e podem coexistir numa mesma divindade. Pensar o Sagrado Feminino dessa forma ultrapassa aquela concepção reducionista associada à maternidade, à benevolência, à serenidade e aos atributos que permitem algum tipo de submissão das mulheres.

Nesse sentido, os atributos referentes a Maria, que demonstraremos a seguir, não são qualidades essenciais e exclusivas pertencentes a alguma divindade, seja feminina seja masculina, mas ao campo do sagrado e do divino. Todavia, para esta pesquisa, optamos, ainda assim, por associar tais atributos às divindades femininas, uma vez que foram elas que mais sofreram com todo o processo de invisibilidade, destruição e demonização de seus ritos, rituais e tradições, por parte de um monoteísmo masculinista (Sistema Patriarcal) imposto pelas tradições abraâmicas (judaísmo, cristianismo e islamismo). Outro motivo é porque também concebemos Maria e suas imagens (não só em nossa fonte), estão na esteira de uma rica produção imagética, iconográfica e cultural de antigas divindades femininas.

É nesse contexto que concebemos Maria como divindade feminina e, ao mesmo tempo, o resultado dos cultos e das imagens ligados às deusas antigas, anteriores a ela e a sua devoção. Saliente-se que pensar em Maria como representante dessa tradição de divindades femininas

---

<sup>66</sup> Kali é uma das divindades do hinduísmo e possui quatro braços, sendo que cada um evoca seus atributos de Criação, a Preservação, a Destruição e a Salvação, além de ser uma exímia guerreira. O colar de crânios que carrega no pescoço significa sua onipresença, além de ser considerada a deusa Durga, esposa do deus Shiva.

<sup>67</sup> Pertencente ao panteão de divindades pertencentes às mitologias do antigo crescente fértil, Tiamat é uma deusa associada ao oceano e por isso, relacionada a serpentes marinhas e dragões. Também foi cultuada como a mãe dos elementos, responsável por toda a criação, sendo também uma deusa da destruição.

<sup>68</sup> Inanna (em sumério) ou Ishtar (em acádio) pertencia ao panteão mesopotâmico, possuindo os atributos de fertilidade, do amor e da sexualidade, sendo representada como colecionadora de amantes e vingativa; também era a soberana da guerra e relacionada ao poder.

<sup>69</sup> Anat (Anate ou Anath) era uma divindade semita, relacionada à virgindade e à guerra. Na mitologia egípcia, Anat era representada com uma clava em uma das mãos, enquanto a outra empunhava uma lança ou um escudo.

<sup>70</sup> Iansã é um orixá guerreira, portando consigo uma espada. É a senhora dos cemitérios e representa o movimento, o fogo, o raio, a coragem, a luta contra as injustiças. Além disso, tem o domínio sobre os ventos, furacões, e as chuvas torrenciais.

não é nenhuma novidade entre os pesquisadores da área (mitólogos, arqueólogos, historiadores das religiões, entre outros), conforme se depreende da análise de diversas fontes. Apesar disso, não foram encontradas pesquisas que, segundo nossas leituras e nossa experiência com o tema, tenham tido como ponto de partida o cinema.

Por meio do filme “Io sono con te”, esta pesquisa possibilita pensar em Maria para além de uma simples representação de algo ausente e distante, no tempo e espaço. Nas imagens de Maria está presente uma série de atributos intimamente ligados às deusas antigas. E, por presentificar estas características do divino, Maria torna presente as divindades femininas, fundindo-se com elas que, juntamente com nossa fonte, é o resultado de confluências temporais, espaciais, transculturais e imagéticas, do contexto que estão inseridos, no caso, a Itália do século XXI (e o Mediterrâneo, de uma maneira geral).

Hilário Franco Júnior (2010) nos lembra que, mesmo na Europa Medieval, os imaginários cristianizados não conseguiram eliminar a presença do elemento feminino criador, enraizado na psicologia humana. Esses imaginários, revestidos com os aspectos coerentes com os dados da época, transformam Maria, personagem secundária nos relatos bíblicos, na figura por excelência do cristianismo, assumindo as feições da Mãe Virgem e da terra pura e fértil. “No contexto de reemergência de tradições folclóricas no seio do cristianismo nos séculos XII-XIII, passada a longa fase de desconfiança da Igreja em relação à cultura pré-cristã aquela figura ressurgiu sem necessariamente se esconder atrás da máscara cristianizada de Maria”. (FRANCO JÚNIOR, 2010, p.90)

Com isso, as imagens filmicas de Maria, que tornam presentes as antigas divindades femininas, estão associadas as ressignificações, não só temporais, mas também espaciais que, em um primeiro momento, eram cultuadas deusas antigas e pagãs, sendo reconsagradas em nome de Maria, posteriormente. Franco Junior (2010, p. 325) afirma que:

O processo sincrético entre cristianismo e paganismo comprova aquela faceta de Maria, que a cultura eclesiástica negava, mas à qual recorria para evangelizar sem com isso se contradizer. A festa da Purificação de Maria, também conhecida por Candelária, teve sua origem na festa de Proserpina<sup>71</sup>, como reconheceu em meados do século XIII o dominicano e bispo de Gênova, Jacopo de Varazze. Os milagres marianos relacionados com guerras, torneios e vinganças poucos coerentes com a personalidade humilde e bondosa que a cultura clerical atribuía à Maria – provavelmente decorriam de sua contaminação pelo culto de Atená e de deusas-guerreiras celtas. Da mesma forma que Perséfone, também Maria desceu aos infernos, conforme um

---

71 Proserpina (ou Prosérpina) é uma personagem da mitologia romana, filha do deus Júpiter e da deusa Ceres, considerada uma das mais belas deusas de Roma, mas que foi raptada por Plutão, fazendo dela sua esposa. Também era considerada a deusa do vinho (equivalente feminino do deus Baco), fertilidade e liberdade. Ver maiores informações em: Bulfinch, Thomas. O Livro de Ouro da Mitologia. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.



apócrifo grego do século IX<sup>72</sup>. Na transição da antiguidade para a Idade Média, na Acrópole ateniense o templo dedicado a palas Atená foi substituído pela Igreja à virgem Mãe de Deus.

Franco Junior (2010) também alerta que, inicialmente, a cultura erudita, através do pensamento clerical, procurou evitar qualquer aproximação entre Maria e as deusas-mães, recusando para a mãe de Jesus o título de “Mãe de Deus”, devido às ressonâncias pagãs. No entanto, essas tentativas não foram bem-sucedidas, pois esse título permaneceu sendo utilizado por algumas comunidades cristãs orientais, como em Éfeso, em que existia um templo dedicado à deusa Ártemis. Nessa perspectiva, Hans Belting (2004, p.38) parece concordar com o referido medievalista, quando afirma:

Isidoro de Pelúcio (m. ca. 435) respondeu em uma carta a uma indagação de um teólogo de como a crença cristã em uma Mãe de Deus (*Theou Meter*) se relacionava com o politeísmo dos gregos, que falavam de uma mãe dos deuses (*Meter Theon*). Esta era uma referência à Grande Mãe, ou Cibele em Pessinos, na Frígia, mas que tinha um centro de culto, em Roma, desde 200 a.C. O imperador Juliano, o Apóstata (361-63 d.C), escrevendo em uma época em que o cristianismo já era a religião do Estado, compôs um discurso sobre a ‘virgem sem mãe que se sentava ao lado de Zeus e é a ‘mãe dos deuses pensantes’. Constantino restaurou o templo dela em Constantinopla e fez uma doação de uma nova imagem de culto.

Belting (2004) também relata que enquanto os teólogos medievais buscavam neutralizar a possibilidade de se compreender Maria como mãe celestial, debatendo o seu papel no nascimento de Cristo, inúmeros cultos às deusas-mães persistiam, pelo menos no contexto do cotidiano da população. O autor destaca que na parte oriental do Império Romano era possível identificar o culto a Cibele (mãe dos deuses) e a Diana (a toda mãe virginal), cujo culto alcançou seu zênite no século III e.c.

Assim, ao perceber que Maria poderia ser vista como uma versão do antiquíssimo arquétipo manifestado em Eva, Ísis, Ishtar, Cibele, Hera, Atena e outras, Franco Junior (2010) afirma que São Justiniano no Oriente e Santo Irineu, no Ocidente, no século II, irão pela primeira vez propor a oposição entre Eva e Maria. Sobre essa oposição, evidenciaremos e desdobraremos o debate no próximo capítulo. Por ora, essas explicações são suficientes para perceber como, por meio de outras fontes, existem estudos que apontam as relações de Maria com outras divindades femininas.

---

<sup>72</sup> Para maiores informações: PERNOT, H. “Descente de la Vierge aux Enfers, d’après les manuscrits grecs de Paris”, *Revue des Études Grecques* (Paris), 13, 1900, p.233-255.

Feitas essas considerações, passemos para o desenvolvimento do conceito de Ancestralidade e, em seguida, analisaremos algumas passagens do filme “Io sono con te” com o intuito de perceber em Maria a presença de atributos normalmente associado a deusas antigas.

### **2.3. A Ancestralidade do Sagrado Feminino e seus Imaginários Sociais**

#### **2.3.1. Ancestralidade: Algumas explicações**

A tese central deste capítulo consiste em analisar as imagens fílmicas de Maria com o intuito de perceber a presença de determinadas experiências temporais<sup>73</sup> (passados) confluindo simultaneamente com os contornos próprios do contexto de produção do filme “Io sono con te”. Nossa intenção é perceber a presença desses passados, em simultaneidade temporal e espacial com o presente e, mesmo, com expectativas<sup>74</sup> para o futuro, produzidas por nossa fonte enquanto objeto cultural e produção social do século XXI.

Dessa forma, partimos da premissa de que algumas das imagens referentes às cenas de Maria comportam elementos antigos, por vezes, milenares que, de alguma forma, ainda ressoam nela. É por meio da presença desses elementos, referentes aos atributos e símbolos de antigas divindades femininas, que nos é permitido fazer uma leitura do filme, como produto de experiências temporais de passados longínquos, que remetem a uma Ancestralidade do Sagrado Feminino. Para realizar tal análise sobre as imagens fílmicas de Maria, pretendemos desenvolver um conceito próprio, que denominamos Ancestralidade.

É importante destacar que já existe uma rica literatura que tem na Ancestralidade objeto de intensos debates, seja como conceito seja categoria de análise, como é o caso do pesquisador Eduardo Oliveira, que tem como ponto de partida os estudos africanistas. Em seu trabalho “Epistemologia da Ancestralidade”, o autor entende a Ancestralidade como uma categoria analítica para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura. Essa categoria está ancorada na experiência de africanos e afrodescendentes, com o objetivo de compreender as múltiplas experiências sob um conceito capaz de proporcionar uma unidade compreensiva, sem se reduzir

---

<sup>73</sup> Nossa ideia de experiência temporais está ancorada nas considerações do conceito de espaço de experiência do historiador Reinhart Koselleck, e que será desenvolvido no próximo tópico deste capítulo.

<sup>74</sup> Nossa ideia de expectativa, referente ao tempo porvir, também está ancorada sobre as considerações de tempo histórico de Koselleck, sobretudo em relação a sua concepção de horizonte de expectativas e que será desenvolvido no próximo capítulo.

a multiplicidade da experiência a uma verdade, devido a sua polivalência dos sentidos (OLIVEIRA, 2009).

Todavia, não pretendemos fazer uma revisão de literatura ou estado da arte em torno da Ancestralidade, seja qual for a abordagem. No entanto, pretendemos indicar que já existem pesquisas acadêmicas consolidadas que se debruçam em torno da Ancestralidade, por diversas epistemologias e áreas do conhecimento, como foi o caso do trabalho de Eduardo Oliveira. Dessa forma, não estamos inovando no sentido de atribuir conteúdo conceitual e epistêmico à Ancestralidade, ou mesmo criar um conceito novo com esse nome. Nossa intenção foi apenas encontrar um nome minimamente adequado para um corpo conceitual, teórico e mesmo metodológico para as necessidades que esta pesquisa demandou, que é pensar sobre as relações entre tempo e imagem; da presença de experiências temporais de longuíssima duração em produções sociais e culturais do presente, como o filme “Io sono con te”.

Dito isso, atribuímos conteúdo conceitual ao termo Ancestralidade, que será nosso referencial teórico e metodológico, para condensar e sintetizar essa forma de perceber e apreender resíduo(s) de permanência(s) do(s) passado(s). Identificamos tais resíduos como imagens, elementos, signos, símbolos, formas ou gestos e que ressoam nas produções sociais e objetos culturais, por intermédio de experiências, vivências, sentimentos e afetos oriundos daqueles que produzem esses objetos; é a presença de experiências do(s) passado(s) em produtos contemporâneos do cotidiano, como o filme “Io sono con te”.

Optamos por desenvolver esse conceito devido à demanda de nossa fonte e para pensar sobre a presença de imagens do passado no presente e seus atravessamentos com Sagrado Feminino, a presença de Maria, o cinema, teoria da imagem, temporalidades, dentre outros. Por conta dessa demanda, decidimos por um conceito que fosse capaz de atender as questões que envolvem nosso objeto e fonte de pesquisa.

A intersecção dessas temáticas, demonstram um leque de possibilidades para identificar as permanências e/ou continuidades de longa temporalidade, no presente, mesmo que de formas ressignificadas (ou esvaziadas). Por outro lado, nosso conceito de Ancestralidade, que também abarca nossa concepção de imaginário social, não pretende ser universal, fechado e inflexível. Pelo contrário, esse conceito oferece inúmeras possibilidades, como categoria de análise histórica no âmbito teórico e metodológico, podendo se adaptar a diversos tipos de fontes, principalmente, as imagéticas.

O conceito de Ancestralidade é o resultado direto de leituras feitas durante nossa trajetória acadêmica em relação a determinadas tradições intelectuais e epistemológicas. Essas tradições objetivavam (e ainda objetivam) decifrar, desenvolver, conceituar e, mesmo,

operacionalizar como categoria de análise (não só para a área de história) as sobrevivências, permanências, repetições, arquétipos, comportamentos, formas, gestos e imagens de um passado de longa duração, que emerge no tecido social.

O desenvolvimento desse conceito será dividido em duas etapas: a primeira irá elencar suas características, seu significado, como acontece e funciona e seu processo de transmissão. Ou seja, iremos apresentar seu corpo teórico (conteúdo e forma). Para isso, é preciso recorrer a outros aportes teóricos, uma vez que essa perspectiva sobre a Ancestralidade é o resultado de leituras e experiências balizadas pelo viés da longa duração. Por estes motivos, vamos nos ancorar em algumas contribuições do Psiquiatra Carl Gustav Jung e suas formulações sobre o Inconsciente Coletivo e Arquétipos, e do conceito de Mentalidade e Imaginário do Historiador Hilário Franco Junior.

A segunda etapa consiste em como perceber a presença da Ancestralidade em produções sociais e objetos culturais, de maneira que possa ser instrumentalizada pelo historiador. Dessa forma, indicaremos alguns caminhos metodológicos para apreender a presença do elemento antigo em produções do presente, sobretudo em imagens, como é o caso da fonte que estamos analisando. Do mesmo modo, visamos a apontar os caminhos que indicam a trajetória desses elementos antigos até a fonte analisada pelo historiador. Optamos, nesse sentido, em relacionar as “roupagens” históricas (imaginários sociais) que a Ancestralidade assume em seus contextos temporais e espaciais, com as contribuições de análise de imagens do historiador da arte Aby Warburg, por meio dos seus conceitos de *Pathosformeln* (fórmulas de pathos) e *Nachleben* (sobrevivências ou pós-vida).

A princípio, para este capítulo, nos interessa a segunda etapa de nosso conceito de Ancestralidade, sendo a primeira desenvolvida para atender a demanda do terceiro capítulo da tese, mas que estão intimamente ligados, como será possível observar.

### 2.3.2. O que é a Ancestralidade?

Entendemos a Ancestralidade como uma espécie de pré-figuração, desenvolvida a partir de experiências humanas e de longa duração, que perpassa séculos e, mesmo, milênios. A Ancestralidade pode ser qualquer coisa antiga e primordial, como imagens, formas, gestos, sons, cheiros, sentimentos; um modo de experimentar o mundo que toma forma e que, por vezes, pode ser encontrada, quando investigada, em diversas produções culturais e sociais, como o cinema, por exemplo.

Ancestralidade é a manifestação do antigo por meio da presença de passado(s) no presente, ou melhor, é o passado que nunca passou, pois está ali, mesmo sofrendo transformações ou esvaziamentos por conta dos condicionamentos temporais e espaciais, próprios da época que emergem. A Ancestralidade, de alguma forma, emerge em determinados contextos históricos e espaciais, sendo capaz de revelar, mesmo que de forma sutil, diversos aspectos centrais da vida das pessoas.

Identificamos o Sagrado Feminino como uma das formas pelas quais a Ancestralidade se manifesta; assim, as antigas divindades femininas são suas imagens ancestrais, inclusive as imagens de Maria, sobretudo, as que aparecem em nossa fonte. Tais divindades podem ser compreendidas como as roupagens históricas que o Sagrado Feminino assume que, por sua vez, produzem um imaginário social construído em torno dessas divindades. Esses imaginários sociais são continuamente ressignificados num processo de longa duração, resultando na formação de uma memória que irrompe nas produções sociais e objetos culturais da humanidade, escapando, em muitos casos, das intenções daqueles que os produzem.

Acreditamos que a presença do Sagrado Feminino, por meio de suas imagens, símbolos, cultos, rituais, expressões e outros elementos, enquanto Ancestralidade, são oriundos das primeiras organizações humanas de algumas dezenas de milhares de anos. Também defendemos que o Sagrado Feminino é uma tendência que está presente de forma quase que instintiva em diversas sociedades ao longo da história, mesmo que não seja possível especificar uma data e uma localidade específica, ou seja, sua origem.

Tal tendência se repetiu e, ainda, se repete em diversas épocas e espaços do mundo, sendo um traço comum com as pessoas que mantêm, de alguma forma, vínculos com tais organizações e adquirida por meio das sucessivas gerações e dos entrelaçamentos entre diversas culturas e povos.

Nesse contexto, nos aproximamos das formulações de Jung e Franco Júnior para pensar uma espécie de transmissão por hereditariedade de informações, imagens, sentimentos, afetos e experiências humanas que se repetiram desde os seus primeiros agrupamentos. Na psicologia junguiana, o inconsciente é compreendido em Inconsciente Pessoal e Inconsciente Coletivo. O Inconsciente Pessoal forma-se juntamente com o indivíduo e suas camadas referem-se às camadas mais superficiais do inconsciente; constitui-se de coisas esquecidas e, também, reprimidas, penosas de serem lembradas. Por sua vez, o Inconsciente Coletivo é constituído por coisas herdadas, anteriores em relação à consciência.

Esta camada mais profunda é o que chamamos de inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato do inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamentos, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (JUNG, 2000, p. 15).

O Inconsciente Coletivo é a soma dos instintos e seu correspondente, que são os Arquétipos; são caracterizados por serem impessoais e universalmente distribuídos, além de fatores hereditários, tanto da dinâmica como da motivação do caráter, carrega o estereótipo da necessidade compulsória e raramente atingem a consciência. Geralmente estão presentes em ações e comportamentos inconscientes e involuntários, como os sonhos. São as possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar (JUNG, 2000).

O Arquétipo é uma tendência instintiva, igualmente como o impulso das aves para fazer seu ninho ou a organização das formigas em formato de colônias. Para Jung, “A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época ou em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por ‘fecundações cruzadas’ resultantes da migração” (JUNG, 1977, 69).

Para o autor, os Arquétipos nunca perdem sua configuração/essência original. Eles são resultados do depósito das impressões causadas e deixadas pelas vivências fundamentais comuns a todos os seres humanos, repetidamente através dos tempos, como as fantasias suscitadas pelos fenômenos da natureza; situações de dificuldades como a travessia de mares e rios, experiências com a figura materna, relações entre homens e mulheres, etc. Dessa forma, para Cacilda Cuba Santos (1976, p.31), “Os arquétipos são revivências de materiais mitológicos que se manifestam no indivíduo por que ele os herdou”.

Tomando essa forma de transmissão de experiência como pressuposto, acreditamos que existem tanto imagens ancestrais (temas ligados a Ancestralidade, como o Sagrado Feminino) quanto situações típicas na vida de homens e mulheres, por meio de suas experiências. A Ancestralidade, mais especificamente o Sagrado Feminino e suas diversas experiências temporais que envolvem seus cultos, rituais, reverências, produções de símbolos, imagens e signos, proporcionou ser gravado na psique dos indivíduos, transmitindo, assim, uma espécie de memória para as próximas gerações, de forma transgeracional<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> É importante destacar que existem outras áreas do conhecimento científico que lidam com essas querelas de transmissão do conhecimento ou de alguma forma de memória por uma via transgeracional, como é o caso da

No campo da historiografia brasileira, Franco Junior (2010) ao conceitualizar sobre a História da Mentalidade, se refere a um substrato protocultural (enraizado e profundo) pertencente à psique humana, sobre as experiências, vivências, sentimentos e afetos, também oriundos das primeiras organizações humanas. A Mentalidade se refere a algo antigo que se repetiu por gerações e que ainda continua atual, mas sob outras roupagens.

A Mentalidade, para o autor, seria uma área de intersecção entre o biológico e o social, que resguarda elementos de longa vida, assim como o corpo humano mantém, ainda nos dias de hoje, parte de características do *homo ergaster*, primeiro ancestral do gênero *Homo* (como o *homo sapiens*), por volta de dois milhões de anos. Franco Junior (2010) afirma que existem indícios de que seu psiquismo também tenha se conservado ao longo do tempo.

A mutação cultural foi substituindo a mutação biológica, com o gênero humano comprovadamente mantendo até hoje quase o mesmo capital genético da Pré-História e provavelmente o mesmo psiquismo, pois toda a humanidade atual descende de um grupo restrito que tinha entre trinta mil e cinquenta mil indivíduos. Em função disso, a mentalidade poderia talvez ser entendida como substrato protocultural comum ao homem e ao animal de que falava Claude Lévi-Strauss. Substrato que precisa ser sempre considerado, pois não se pode pretender compreender o homem levando em conta apenas sua trajetória posterior à invenção da escrita (FRANCO JUNIOR, 2010, p.53).

---

epigenética, ligadas às ciências biológicas, à Neurociência, à Psiquiatria, dentre outros por exemplo. Todavia, como são estudos ainda incipientes, partindo do pressuposto do trauma, optamos apenas por mencionar que existem outras áreas que lidam com essas questões, tendo em vista os riscos teórico-epistemológicos e conceituais metodológicos ao trabalhá-los com a História. Além disso, esses estudos lidam com uma memória transgeracional que perpassa poucas gerações, numa longa duração de curto prazo, talvez, justamente, por conta de seu caráter incipiente. Em suma, a epigenética trata das modificações do genoma e como são herdadas pelas gerações posteriores, de forma que não altera o DNA. Marcelo Fantappie (2013), por exemplo, destaca que essas variações não genéticas (ou epigenéticas) adquiridas ao longo da vida de um organismo podem ser transmitidas aos seus descendentes. Isso ocorre, dentro de um universo celular de um organismo, em escala que envolve a estrutura dos genes, sem alterações nas bases da molécula do DNA (adenina, guanina, citosina e timina), da qual tais modificações são herdadas no momento da mitose (divisão celular). Por consequência, são produzidos efeitos na constituição biológica do organismo, definindo diferentes fenótipos, como morfologia, conhecimento e comportamento, por exemplo. Segundo Eva Jablonka e Marion Lamb (2008), é possível observar variações adquiridas durante o tempo de vida do indivíduo, que podem ser transmitidas por meio de herança epigenética comportamental, baseada em símbolos. Nesse sistema simbólico, identifica-se regras pelas quais sinais referem-se a objetos, processos e relações no (e com o) mundo. Também evocam e se referem a outros símbolos dentro do mesmo sistema, sendo este sistema uma característica própria do ser humano, como a linguagem, à matemática, às artes, à música, dentre outros. Para Natan Kellermann (2013), o Holocausto enquanto episódio traumático na história da humanidade, produziu estigmas não apenas aos seus sobreviventes, mas também em seus filhos. Marcados epigeneticamente, a geração posterior desses sobreviventes herdou uma memória biológica da experiência de seus pais, a exemplo sonhando com situações em que eram perseguidos, torturados e mortos. Em decorrência desses pesadelos, essas pessoas desenvolviam sintomas de ansiedade, estresse e depressão. Outros eventos traumáticos, segundo Kellerman (2013), também permitem observar a presença de imagens oníricas nos filhos daqueles que sofreram o trauma, como os sobreviventes de guerras, refugiados, ou vítimas de tortura ou abusos sexuais, além de questões que envolvem, fome e pobreza extrema. Tais imagens traumáticas, segundo o autor, podem atingir, inclusive, netos e bisnetos das pessoas que experimentam os traumas, por meio de efeitos transgeracionais.

É nesse sentido que o medievalista acredita que certas inovações de passados remotos se fixaram geneticamente nas suas populações, ocasião em que o ser humano registrou, em algum momento (cerca de centena de milhares de anos), emoções e afetos (Mentalidade) que continuam atuais, mas com outras roupagens históricas. São heranças culturais profundamente enraizadas de sentimentos e formas de pensamentos, que são comuns a todos os indivíduos, e que depende diretamente do condicionamento social, político, econômico e cultural.

Na impossibilidade de ter acesso a essa Mentalidade, devido à sua característica incorpórea e abstrata, é possível buscar nas roupagens históricas que assumem, isto é, no imaginário, seu tradutor histórico, uma vez que o pesquisador só pode acessá-la por meio de fragmentos filtrados e expressados culturalmente. Como exemplo, Franco Júnior destaca que o nascimento, a reprodução e a morte são dados de mentalidade e, por isso, são sempre atuais, pois cada período histórico pensa e vivencia essas experiências de formas específicas.

Assim, é por meio do imaginário que é possível revelar os valores e as heranças inconscientes do substrato protocultural que as fontes estão inseridas. Em outras palavras, o imaginário é a decodificação historicamente variável desse complexo mental. Concordamos com essa concepção de imaginário como tradutor histórico de complexos mentais resultados de heranças inconscientes de um substrato protocultural antigo e enraizado.

Todavia, optamos por trabalhar nesta pesquisa com o termo “imaginário social” (ou imaginários sociais), e não apenas “Imaginário”, como defende Franco Junior. Dessa forma, é possível perceber como a Ancestralidade assume formas mais plásticas, performativas, transitórias e sociologizante do imaginário. Além disso, mais do que o resultado do contexto da época (temporalidade), o imaginário social também é resultado dos espaços que ocupam, mas, sobre isso, ainda faremos as devidas considerações.

Franco Junior e Jung acreditavam na hereditariedade e na transmissão geracional de determinadas estruturas mentais, como o Inconsciente Coletivo e a Mentalidade, sendo possibilidades herdadas, não adquiridas. Tais pressupostos, embora sejam herdados, estão em interação com as experiências cotidianas, numa inter-relação contínua de elementos *a priori* e *a posteriori*. Contudo, temos a impressão de que esses autores pensaram a estrutura psíquica e seus elementos, de forma pré-condicionada, como se determinassem as ações, os comportamentos, os sentimentos, ou mesmo, o destino dos seres humanos.

É aqui que nos distanciamos desses autores. Acreditamos que existem imagens ancestrais comuns às pessoas, por conta desse processo de experiências oriundas dos primeiros agrupamentos humanos, sendo o Sagrado Feminino uma dessas experiências. No entanto, não



acreditamos que isso determine as ações humanas, mas constitui cada indivíduo, como as experiências e os conhecimentos adquiridos de forma consciente, conforme o cotidiano de cada um. Em outras palavras, a Ancestralidade não é determinante, mas é um elemento constituinte da psique humana e que, certamente, influencia, no entanto não determina as ações dos indivíduos.

A Ancestralidade ainda entrelaça, simultaneamente (não sem tensão), os repertórios imagéticos e simbólicos presentes na psique dos seres humanos. Ou seja, o repertório herdado (imagens, símbolos, comportamentos, sentimentos, afetos, entre outros), que não é determinante, e o conhecimento adquirido por meio das experiências de cada indivíduo, os quais estão constantemente em interação. Por seu turno, o repertório herdado (Ancestralidade) se apresenta na superfície das ações e comportamentos de homens e mulheres, o que produz ressonâncias nas produções sociais e objetos culturais, de forma não intencional (inconsciente e/ou involuntária).

Sendo assim, a Ancestralidade se apresenta por meio de irrupções, em momentos específicos, quando algum tipo de gatilho lhe permite emergir, de forma que não sobreponha, hierarquicamente, o conhecimento adquirido por meio das experiências cotidianas das pessoas. Nesse sentido, acreditamos que a Ancestralidade está condicionada às experiências adquiridas, que são as principais responsáveis por produzir comportamentos, influenciar nas decisões e no cotidiano e contribuir para a construção de sentimentos e afetos nos seres humanos.

Nosso interesse nas formulações de Jung e Franco Júnior se concentra na forma como perceberam a apreensão e a transmissão de um substrato protocultural, psíquico e coletivo para as gerações posteriores, resultado de sucessivas repetições de experiências comuns a mulheres e homens. É nesse sentido que entendemos as divindades femininas, como Maria, como uma imagem ancestral do Sagrado Feminino, expressão de nossa concepção de Ancestralidade e que sobrevive num processo de longa duração.

Por longa duração, entendemos a vida longa que a Ancestralidade, qual seja sua forma de se manifestar, demonstra, independente dos contornos históricos que assume. A Ancestralidade pode ser transformada, deturpada, manipulada, sintetizada, ou mesmo esvaziada, dependendo das intenções (embora nem sempre seja utilizada intencionalmente) daqueles que têm interesse nela. A Ancestralidade é um dos elementos constituintes da sociedade e dos indivíduos que a compõem.

### 2.3.3. Imaginário Social: As roupagens históricas da Ancestralidade

Como mencionado anteriormente, os imaginários sociais são as roupagens históricas que a Ancestralidade assume em seus contextos espaço-temporais, o que permite sua sobrevivência de longa duração. Maria, como as outras divindades femininas, é uma dessas manifestações do imaginário social tributários da época em que estão inseridas. É preciso destacar que quando pensamos em imaginário social, não levamos em consideração apenas as especificidades do tempo histórico que a Ancestralidade assume. Entende-se, ainda, que as singularidades do espaço também são fundamentais para a constituição e a percepção que a Ancestralidade adquire, ao longo do tempo. Assim, o imaginário social é tributário tanto do tempo quanto do espaço.

Como exemplo, podemos mencionar como foram produzidos dois tipos de imaginários sociais sobre Maria, mais ou menos no mesmo contexto histórico, mas espacialmente diferentes. O primeiro, refere-se a um imaginário que entendia Maria como modelo de feminilidade, uma espécie de modelo prescritivo o qual foi pensado e divulgado por uma elite de clérigos, entre os séculos XI, XII e XIII. As mulheres deveriam se espelhar nesse modelo, por meio dos atributos de maternidade, obediência, silêncio, dedicação ao marido, dentre outros, para terem algum acesso à salvação.

Tais discursos produziram, principalmente em épocas posteriores à Idade Média, imagens e, conseqüentemente, um imaginário feminino social de subserviência, recato e submissão, legitimando uma ideia de que as mulheres são seres frágeis e inferiores. As formações discursivas que constituíram esse imaginário social feminino ainda têm forte poder de atuação na contemporaneidade <sup>76</sup>.

O outro imaginário diz respeito às “Cantigas de Santa Maria” escritas por Afonso X e seus colaboradores, durante o século XIII na Castela Medieval, o que seria hoje a península ibérica. Essas cantigas são um conjunto de 427 textos em galego-português que narra, segundo Silveira (2009), sobre uma Maria guerreira e protetora dos cristãos tão poderosa que liderava exércitos e mais forte que Santiago de Compostela (conhecido como *El Matador de Mouros*). Segundo Silveira, Bastos e Zdebskyi (2018, p.25) “[...] esse aspecto de quem protege ‘seus crentes’, por meio de lutas em batalhas e guerras é uma manifestação da mentalidade vassálica, onde Maria é ‘a Senhor dos Senhores’ [...]”.

---

<sup>76</sup> No segundo capítulo desta tese, iremos retomar esse imaginário social mariano como modelo de feminilidade, divulgado por uma elite clerical medieval, com o intuito de fazer mais esclarecimentos e contextualizar Maria como nosso objeto de pesquisa.

As imagens produzidas pelas cantigas formam um imaginário social sobre Maria como uma mulher poderosa e divina, principalmente quando é relacionada à constelação zodiacal do signo de virgem<sup>77</sup>, além de protagonista e líder de exércitos (homens). Esse imaginário diverge do primeiro imaginário social mariano, como modelo de feminilidade e que divulga os atributos de submissão e silêncio, ancorados em alguns discursos clericais medievais. São duas imagens produzidas conforme experiências temporais, mas, sobretudo, espaciais, de onde foram produzidos.

Ao pensar no imaginário social como tradutor histórico e cultural da Ancestralidade, ressignificando-a conforme os contornos espaciais e temporais em que está inserida, estamos chamando a atenção para a operacionalização de nossa concepção de imaginário social como categoria de análise histórica. Tem isso em vista, entendemos o imaginário social como uma espécie de força e/ou maquinaria que abriga formas de pensamentos que motivam determinados comportamentos, ações e produções sociais e culturais. Assim, para que possa permanecer, a Ancestralidade passa por um contínuo processo de ressignificação.

Para perceber como as imagens de Maria, em nossa fonte, são tributárias de sua Ancestralidade do Sagrado Feminino, por meio dos atributos de algumas divindades femininas, iremos perceber como se deu a circulação das imagens ancestrais que partilham dos mesmos atributos que Maria, no filme. Essa circulação permitirá com que essas imagens ancestrais façam parte do conjunto de repertório imagético-simbólico dos produtores do filme.

Assim, para este capítulo, não temos a intenção de apenas evidenciar e não analisar a Ancestralidade do Sagrado Feminino das imagens filmicas de Maria, como resultado de depósitos de experiências e vivências humanas criptografadas na psique humana, por meio das sucessivas gerações, de forma transgeracional. Isso posto, seria muito cômodo tão somente identificar os atributos de Maria como meras repetições de atributos de antigas divindades femininas que ocorreram ao longo da história das sociedades humanas, sendo preciso ir além. Ainda assim, iremos pontuar como alguns desses atributos de antigas divindades femininas aparecem de forma involuntária nas imagens filmicas de Maria, sem nenhuma aparente relação.

Essa é apenas a primeira parte sobre esse conceito de Ancestralidade e que será retomado no terceiro capítulo, em que iremos analisar como as manifestações ligadas aos

---

<sup>77</sup> Segundo Afonso X, as significações que foram atribuídas ao signo de virgem, também pertenciam a Santa Maria por direito, pois, quando os povos antigos adoravam e cultuavam suas divindades relacionadas aos astros, como o signo de virgem, eles estavam, mesmo sem saber, cultuando a Maria. Sobre essa relação de Maria e o signo de virgem, nos escritos de Afonso X, ainda faremos as devidas considerações no final deste capítulo. Para maiores informações, consultar: AFONSO El Sabio. *Setenario*. Argentina: Facultad de Filosofia y letras de La Universidad de Buenos Aires, 1945, 354 p.

diversos feminismos e suas influências na sociedade possuem elementos ritualísticos de longa duração. Esses mesmos feminismos e suas manifestações atuam como dispositivo (gatilho) capaz de acessar a Ancestralidade do Sagrado Feminino, permitindo a emergência de elementos, símbolos, imagens e signos de passados antigos, na produção de novas imagens (e imaginário social) femininas e marianas. Nesse contexto, concordamos com Freud (2010, p.20-21)

Desde que superamos o erro de achar que nosso habitual esquecimento significa uma destruição do traço mnemônico, tendemos à suposição contrária de que na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar, de que tudo é preservado de alguma maneira e pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas, mediante uma regressão de largo alcance, por exemplo.

Para este capítulo, como já havíamos informado, vamos identificar a Ancestralidade (experiências temporais ligadas aos diversos passados) do Sagrado Feminino nas imagens filmicas de Maria, por meio do repertório de imagens, símbolos e informações que os produtores do filme possuíam no momento de produção da obra. Dessa forma, essa Ancestralidade mantém uma relação direta e, mesmo indireta, com o contato (de alguma forma) que os diretores, os roteiristas e produtores do filme tiveram (mesmo que de forma involuntária) com imagens que remetessem às antigas divindades femininas.

Na verdade, esse processo de análise imagética está intimamente ligado com o que acabamos de formular sobre Ancestralidade. Esse repertório de imagens que, possivelmente, os produtores de nossa fonte, especialmente Micheli e Chiesa, reuniram para a produção do filme, fazem parte do que chamamos de imaginário social. Trata-se das roupagens históricas que a imagem do Sagrado Feminino assumiu (e ainda assume), seja sob o aspecto de deusas lunares, como Ártemis e Hécate, ou sob a os contornos históricos de deusas telúricas e cetônicas, como veremos a seguir.

Isso significa dizer que, mais do que essa Ancestralidade do Sagrado Feminino emergir como uma espécie de herança transgeracional, ela também pode ser identificada por conta do repertório de imagens pertencentes aos produtores de nossa fonte filmica. As imagens desse repertório fazem parte de determinados imaginários sociais, temporalmente e espacialmente localizados, e estão conectadas com a Ancestralidade do Sagrado Feminino de Maria.

A próxima parte do desenvolvimento do conceito de Ancestralidade refere-se a seus usos metodológicos, os quais pode acontecer por várias vias analíticas, sobretudo em relação à análise de imagens como as produzidas pelo filme “Io sono con te”. Portanto, o corpo teórico

e conceitual da Ancestralidade que desenvolvemos também apresenta essa possibilidade metodológica. Todavia, existe um determinado grupo de teóricos e historiadores que trabalham com imagens que apresentam possibilidades analíticas que julgamos apropriadas para perceber a presença de experiências temporais ligadas a determinados passados (Ancestralidade) nas imagens e analisá-las. Dentre eles, está o historiador da arte Aby Warburg e seus comentadores (e seguidores), Georges Didi-Huberman e Philippe-Alain Michaud, por exemplo.

É por meio das contribuições de Warburg, associando-as (não todos os seus preceitos analíticos) ao conceito de Ancestralidade, que pretendemos demonstrar, através de um método, como analisar imagens para perceber a presença de experiências temporais antigas do passado e de longa duração. É sobre Warburg e algumas de suas contribuições que segue a próxima parte desta pesquisa.

Também é importante mencionar outro caminho metodológico e analítico que iremos recorrer, que são as contribuições da historiadora Aline Dias da Silveira (2016) e sua perspectiva de entrelaçamentos transculturais. Tal perspectiva possibilita identificar os movimentos e enlaçamentos espaciais, temporais e culturais – por meio de uma História Interconectada – na fonte do historiador. No entanto, resguardamos a perspectiva de Silveira para a parte final deste capítulo.

#### 2.3.4. Ancestralidade: Possibilidades analíticas e metodológicas

Um primeiro caminho metodológico sugerido por Warburg (2010) para encontrar a sobrevivência de elementos da antiguidade em objetos culturais do presente, sobretudo em imagens, é identificar, mapear e perceber o repertório de imagens que os produtores da obra possuíam, ao elaborá-la. Para isso, é preciso perceber determinados elementos (vestígios) existentes na obra. Em seguida, pesquisar sobre o criador da obra, suas influências artísticas, intelectuais ou acadêmicas, o que legitimaria a presença desses elementos produzida de forma consciente. Além disso, visamos a problematizar quais os espaços percorridos por esses elementos antigos e como eles são divulgados e recepcionados, além de buscar entender as ressignificações temporais que os recobrem, levando em consideração o período histórico.

Por outro lado, Warburg (2010) também considera a possibilidade de existirem elementos na obra de arte que podem ter surgido de forma involuntária. Isso ocorre, pois, de alguma forma, seu autor, ao entrar no processo de imersão de sua produção, acessa alguma imagem que ele, provavelmente, já tenha se deparado, mesmo que não se recorde. Essa imagem,

uma vez que faz parte de seu repertório, pode emergir de forma não intencional. Para perceber essa não intencionalidade, então, é preciso saber quais imagens circularam, principalmente, durante o processo de produção da obra. Entretanto, o autor da obra poderia também ter se defrontado com essa imagem em outros momentos da vida que antecedessem sua produção e não, necessariamente, durante o processo de pesquisa para produzir tal obra.

Esses apontamentos sugeridos por Warburg estão diretamente ligados ao seu método de análise de imagens, através do que ele chamou de Atlas de Mnemosine. Esse Atlas, que foi seu último e inacabado trabalho<sup>78</sup>, opera como memória visual viva. Por meio de um conjunto de imagens, reunidas em diferentes papéis (pranchas), Warburg reproduziu seus temas prediletos, com selos, imagens de periódicos, fotografias, entre outros. Para Warburg (2015, p.354) o “Atlas Mnemosine pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento”.

**Figura 3:** Atlas Mmemosine, Aby Warburg.

---

<sup>78</sup> Segundo Daniela Queiroz Campos (2016, p.14): “Até o momento de sua morte, o Atlas compunha-se de 79 painéis, eram telas de madeira, de 1,5 por 2 metros, cobertas por tecido preto. Sob tais tecidos foram fixadas cópias de quadros, reproduções fotográficas, pedaços de periódicos, imagens e textos retirados de material gráfico – organizados, assim, a partir de eixos temáticos. As montagens dos painéis, que compunham o Atlas, não necessariamente eram organizadas de forma linear ou cronológica”. Ver maiores informações em: CAMPOS, Daniela Queiroz. Um pensamento montado: Aby Warburg entre uma biblioteca e um atlas. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* Julho - Dezembro de 2016 Vol.13 Ano XIII nº 2. p.17. Disponível em: [http://www.revistafenix.pro.br/PDF38/Artigo\\_7\\_secao\\_livre\\_Daniela\\_Queiroz\\_Campos\\_Fenix\\_Jul\\_Dez\\_2016.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF38/Artigo_7_secao_livre_Daniela_Queiroz_Campos_Fenix_Jul_Dez_2016.pdf). Acessado em 24/01/2019.



**Fonte:** WARBURG, Aby. *História de Fantomas Para Gente Grande – Aby Warburg: Escritos, Esboços e Conferências*. Brasil: Companhia da Letras, 2015

A constelação produzida pela reunião dessas imagens (figura 3) funciona a partir das aproximações entre elas, além de símbolos ou textos, capazes de estabelecer alguma conexão no espaço e no tempo, em um processo de longa duração (embora o Warburg não utilize exatamente esse termo). Isso significa dizer que as imagens mantêm relações com diferentes temporalidades, tendo em vista que as próprias imagens possuem tempos históricos diferentes. Tais temporalidades, como passado, presente e futuro, não se dão de forma linear e nem estão separados, operando por meio de simultaneidades. Juliana Lacerda (2014) ressalta que a imagem ao fazer alguma referência ao passado, promove uma sincronicidade com o presente.

A constelação dessas imagens produz, simultaneamente, outra constelação de tempos históricos, e o Atlas teria a função, de acordo com Daniela Queiroz Campos (2016), de religar os fragmentos de um passado a um presente cada vez mais indiferenciado, pois são imagens de um tempo histórico que se passou, mas que se mantem vivas no presente. Dessa forma, Warburg

mostra a longa vida da imagem; da sobrevivência da imagem que perpassa sua época de produção, cultura ou crença.

Campos (2016) ainda ressalta que Warburg propunha, por meio de seu Atlas de Mnemosyne, a construção de um modelo mnemônico, a partir do qual o humanismo europeu fosse capaz de apontar e rastrear suas origens e permanências no século XX, como continuidades latentes. Segundo Warburg (2015, p.354), seu atlas através das imagens pretendia, a princípio, “[...] ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo” (WARBURG, 2015, p.354).

Etienne Samain (2012) interpreta o atlas de Warburg como uma enciclopédia de movimentos, tensões e afetos constantes no tempo, presentes no inconsciente da memória humana coletiva, pois são caminhos e trajetos “[...] circulares, indefinidos e infinitos, policrônicos, transitórios e transterritoriais” (SAMAIN, 2012, p. 59). Dessa forma, entendemos as imagens como um organismo vivo, o qual condensa tanto o acontecimento quanto a eternidade, escapando à cronologia. Segundo Wolney Fernandes (2014), no processo de sua longa transmissão histórica, a imagem ora transmitida, ora esquecida ou redescoberta atravessa períodos de latência e crise, repetindo-se e transformando-se.

Por meio das fórmulas *pathos* (ou *Pathosformeln*), conceito cunhado por Warburg, é possível perceber como determinados gestos, que são formas de afetos e movimentos, são caracterizados pela expressão de sentimentos intensos “[...] de um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma formula iconográfica”, como destacou Giorgio Agamben (2015, p.112-113).

Tais gestos estão presentes e se mantêm constantes, em diversos objetos culturais e produções sociais, mesmo que de forma ressignificada, articulando numa dupla dimensão, originalidade e repetição. A sobrevivência desses gestos patéticos é denominada por Warburg de *Nachleben*, o qual é transmissor e receptor de emoções, conduzindo elementos de uma cultura e/ou época para outra. Esse processo pode ser lido como sobrevivências, vida póstuma, ou pós vida das imagens, por exemplo.

No seu Atlas das imagens, Warburg consegue demonstrar, metodologicamente, uma rede de relações que liga, de maneira dinâmica e flexível, inúmeras imagens, em que a interpretação dessas imagens passa através da comparação entre elas. É nessa comparação que é possível observar a sobrevivência de determinadas fórmulas *pathos* nas imagens.

Dessa forma, a imagem, ou melhor, as imagens operam como um índice cultural que nos permite acessar o contexto histórico que o artista está inserido, de acordo com o repertório



de imagens que possui. Esse índice cultural que as imagens possuem está ligado ao seu movimento, pensado simultaneamente como objeto e método, como “[...] sintagma e como paradigma, como características das obras de arte e como o próprio desafio do saber que pretende dizer algo sobre elas” (MICHAUD, 2013, p.18).

Isso significa dizer sobre um saber que busca perceber o movimento das imagens, em suas extensões e relações associativas, em montagens sempre renovadas, ressignificadas, em tipologias instáveis. Essa movimentação, através da concepção warburguiana do *Pathosformel*, se revela como *sintoma*, por meio do qual os movimentos nos corpos são agitados pelas paixões, ainda que desprovidos de vontade. Didi-Huberman (2018) relata que essa imagem/sintoma pertence ao trabalho do sonho no espaço psíquico, entre memória e esquecimento. É desordem privada, caos, efervescência e aparição não controlável.

O *Pathosformel*, nesse sentido, pode ser considerado como expressão visível de estados psíquicos que as imagens possuem, mas de forma fossilizada. Michaud (2013, p.23) destaca que Warburg ultrapassou a ideia iconográfica do sintoma como sinal, porque “[...] suas temporalidades, seus nós de instantes e durações, suas misteriosas ‘sobrevivências’, pressupõem uma espécie de *memória inconsciente*”. Entendemos essa “memória inconsciente”, interpretada por Michaud, condizente com nossa perspectiva de Ancestralidade, já que demonstra como essas considerações metodológicas de Warburg, os quais estamos elencando, permitem acessar a Ancestralidade.

Ao captar, por meio da comparação, as tensões que se atam entre as imagens (e as obras artísticas de uma maneira geral), de sua realidade externa do mundo, dos ideais da época e da subjetividade do artista, torna-se perceptível deslocamentos e rupturas na transmissão das formas, por Warburg. Ao comparar as imagens e, mesmo, textos para evidenciar constâncias trans-históricas, é possível identificar como artistas podem ter se servido do passado para traduzir uma determinada realidade (ou determinadas realidades) que estavam inseridos.

Essa investigação encontra, na imagem, uma certa tradução cultural e histórica que o artista está conectado, sobretudo ao acessarmos seu repertório de imagens e informações que permitiram, seja de forma voluntária ou não, a produção de suas obras. As imagens reunidas nos oferecem um dispositivo e recurso inesgotável de releitura do contexto do artista, sendo capaz de revelar determinadas complexidades dos fatos da cultura, em que seu Atlas procurou dar conta na longa duração da história ocidental. Ou seja, uma imagem (e sua historicidade) pode viabilizar a história de determinados contextos culturais e sociais, ao mesmo tempo em que permite acessar suas configurações mais específicas.

Além disso, ao revelar sua herança do passado por meio de suas sobrevivências (*Nachleben*), a imagem possibilita fazer um diagnóstico sobre as contradições entre a novidade e o antigo, naquilo que se entende por cultura ocidental, por exemplo. Didi-Huberman (2018, p.25-26), informa que,

[...] Warburg enunciava em seu atlas uma *complexidade* fundamental – de ordem antropológica – que não se tratava nem de sintetizar (num conceito unificador), nem de descrever exhaustivamente (num arquivo integral), nem de classificar de A a Z (num dicionário). Mas de fazer surgir, através do encontro de três imagens dessemelhantes, certas “relações íntimas e secretas”, certas “correspondências”, capazes de oferecer um conhecimento *transversal* dessa inesgotável complexidade histórica (a árvores genealógica), geográfica (o mapa) e imaginária (os animais do zodíaco).

Por outro lado, também concordamos com Michaud (2013) quando afirma que o Atlas de Warburg ressignifica na escala da cultura o fenômeno identificado por Richard Semon (que veremos logo mais) sobre o funcionamento da psique, que ele chama de *Engramas*. As imagens do Atlas são formações e o resultado de transformações de uma experiência do passado em configuração espacial, em que é possível devolver as figuras antigas na cultura moderna, a energia expressiva original, uma vez que pode ganhar forma durante a sua ressurgência.

É dessa maneira que buscaremos, nas imagens fílmicas de Maria, determinadas migrações de outros elementos imagéticos e simbólicos, de epítetos, atributos e características ligadas a Ancestralidade do Sagrado Feminino (deusas antigas), e não somente em gestos ou formas patéticas. Temos em vista, assim, que esses elementos também são capazes de preservar uma energia emotiva que, em certas condições, pode ser reativada, uma vez que está registrada na psique (*Engrama*). Além disso, tal energia pode ser transmitida, permitindo que ganhe sobrevivida (de longa duração) em imagens posteriores, como poderemos observar, ainda neste capítulo, nas imagens fílmicas sobre Maria que envolvem a presença da lua e de uma gruta.

Do mesmo modo, iremos relacionar como a sobrevivência destes elementos também remetem a determinados atributos de deusas antigas, que também podem se apresentar de forma involuntária e sem nenhum contato aparente. Para isso, nossa intenção não é decifrar, em sua totalidade, todo o conjunto de uma imagem fílmica de Maria, mas nos ater àqueles elementos que nos permitem fazer certas relações e associações com determinadas experiências temporais de passados longínquos e de longa duração.

Feitas essas explicações dos usos do instrumental teórico e metodológico de Warburg para analisar, por meio de seu método, os vestígios de determinados traços de passados em obras de arte, é preciso ressaltar que tivemos de recorrer a inúmeros autores e suas reflexões

para o desenvolvimento de nosso conceito de Ancestralidade. Foram esses autores, em especial aqueles que tratam sobre a identificação de elementos antigos em produções do presente (novo), que nos permitiram perceber a sobrevida e a longa temporalidade desses elementos, seja símbolos, atributos, formas, gestos seja sentimentos. Nesse sentido, umas das novidades de nosso conceito de Ancestralidade não é pensar a presença desses elementos antigos em objetos do presente, mas criar um corpo teórico e metodológico com canais de diálogos entre diversos autores que, por vezes, seriam “indialogáveis”, como é o caso de Warburg e Jung.

Organizar essa variedade de pensadores e suas respectivas contribuições, inseri-los em um estatuto teórico e metodológico criado por nós, dando sentido, coesão e lógica, amarrando-os e buscando canais de comunicações para poderem conversarem entre si, sem perder de vista suas diferenças, por si só já apresenta alguma novidade e empreendimento epistemológico próprio. Ou seja, o conceito de Ancestralidade, ao apresentar as contribuições de outros autores e teorias, nos permite alcançar um outro nível de interpretação. Esse novo nível, por sua vez, lhe possibilita ser compreendido como um conceito que pode ser empregado como categoria de análise, na qual esse novo nível de interpretação oferece certos recursos para se pensar sobre a longa temporalidade de determinadas experiências temporais do passado e sua presença, por vezes latente e não intencional, como é o caso do filme “Io sono con te”.

Isso não significa dizer que não trouxemos nada de inédito, como foi o caso de apresentar nossa própria concepção de imaginário social, por mais que esteja ancorada, em certa medida, nas considerações de Imaginário de Franco Júnior. Todavia, apresentamos uma perspectiva espacial e não somente temporal como entendemos que o referido autor faz. Por outro lado, nossa concepção de imaginário também está ligada a outras concepções, como a de Cornelius Castoriadis e Bronislaw Baczko, como veremos nos próximos capítulos.

Além disso, também buscamos pensar nossa perspectiva do imaginário social como um importante intermediário que possibilitou perceber o processo transgeracional de transmissão de experiências acumuladas de gerações passadas para a seguinte e que produz ressonâncias no repertório de imagens que os produtores de objetos culturais possuem. Isso permitiu, por exemplo, construir algum diálogo entre Jung e Warburg, como veremos no tópico que se segue.

### 2.3.5. Warburg e Jung: Um diálogo possível?

É preciso ressaltar que sabemos o quão “herético” pode parecer (aos olhos dos debates warbuguianos) tentar alinhar os pensamentos de Jung e Warburg, como estamos fazendo com o nosso conceito de Ancestralidade, devido às suas incompatibilidades. Por outro lado, para Davide Scarso (2006), são indubitáveis as semelhanças ou, como prefere o autor, isomorfismos entre os dois autores, os quais se originam da tradição morfológica inaugurada por Goethe. A aproximação pode ser feita sublinhando a historicidade dos arquétipos, ou enfatizando a a-historicidade do *Pathosformel*. No entanto, o que nos interessa, para além de suas semelhanças, são as possibilidades que esses estudos podem oferecer, no sentido de se complementarem, desde que respeitando suas devidas diferenças.

Jung se caracteriza por sua tendência a considerar a polaridade como uma dicotomia antitética que recebe a sua síntese, num plano superior. Por meio dos arquétipos, assegurara-se uma importante chave de leitura, ao preço de um dualismo tradicional entre consciente e inconsciente, individual e coletivo, histórico e intemporal. Warburg, através de seu Atlas de imagens, possibilita uma rede de ligações e comparações entre essas imagens, de maneira dinâmica, flexível e na relação que mantem uma com as outras. Scarso (2006, p.550) salienta:

Esta demarcação traduz-se em termos teóricos na diferente utilização das ciências biológicas em Jung e Warburg. O primeiro, fez da hereditariedade biológica dos arquétipos o princípio fundamental e o pilar de todo o seu pensamento, provavelmente mais por uma preocupação epistemológica mal-entendida do que por uma necessidade teórica. Por sua vez, o segundo introduziu essa herança para explicar a persistência particular de algumas formas simbólicas, mas sem renunciar à sua postura essencial de historiador. Morfologia e história, como também individual e coletivo, consciente e inconsciente, são dimensões que, no pensamento de Warburg, estão ligadas por um parentesco bizarro. Às vezes uma delas tem mais relevo, às vezes outra, sem que nunca o conflito entre elas seja resolvido definitivamente.

Por isso, é preciso explicar sobre os usos que faremos dos instrumentais teóricos e metodológicos dos dois autores, dos quais serão utilizados apenas algumas de suas elucidações e aportes epistêmicos de maneira que consigam dialogar, sem se contraporem. E uma das possibilidades que oferecemos é a via de nossa concepção do imaginário social como roupagem histórica da Ancestralidade do Sagrado Feminino. Acreditamos que todo o processo transgeracional, de transmissão de experiências acumuladas de gerações passadas para a seguinte, intermediada pelo imaginário social, pode ressoar no repertório de imagens que os produtores de objetos culturais possuem, ao construir suas produções, principalmente, através da concepção de *Engrama* de Warburg.

*Engrama*, como já mencionamos anteriormente, diz respeito a uma forma de preservar e transmitir uma determinada energia, mediante a reação a qualquer evento com forte carga emotiva, num longo período de tempo. *Engrama* seria o traço que é preservado dessa energia, que afetou a matéria viva e que pode, em certas condições, ser reativada, uma vez que ficou gravada na psique e é transmitida para a próxima geração. A arte, através do *Pathosformel*, é um dos dispositivos capazes de revelar estas energias, ao evocar, segundo José Emílio Burucúa (2007, p.29), “[...] os engramas originais, e suscitar com isso a recordação de experiências primárias da humanidade”.

Essa concepção de *Engrama* se assemelha da forma como as experiências são acumuladas, gravadas na psique e transmitidas, segundo as formulações de Jung. O próprio Warburg, mesmo sendo considerado pelo debate italiano warburguiano mais próximo da filologia<sup>79</sup>, possuía grande conhecimento da Biologia e Neuropsiquiatria, com leituras que versavam (e que o influenciariam), inclusive sobre essa transmissão transgeracional do conhecimento. De acordo com Vittorio Gallese (2018), segundo a tradução para o português efetuada pela historiadora da arte Thays Tonin, Warburg foi profundamente influenciado pelo trabalho do fisiólogo Ewald Hering (1834-1918) e o zoólogo e biólogo evolucionista Richard Semon (1859-1918).

De Hering, Warburg tomou a noção de memória como função geral da matéria organizada. Segundo Hering, a neurofisiologia permite apreender a mútua interdependência entre matéria e espírito e, na memória, inclui a ativação involuntária de imagens, sensações e práticas. Isso, pois o sistema nervoso central de cada organismo mantém o traço das próprias experiências passadas, posteriormente, transferidas ao progênito. Tais aspectos involuntários e não conscientes da memória, influenciaram decisivamente na perspectiva warburguiana sobre a relação entre Antiguidade, Medievo e Renascimento.

Em relação a Semon, Warburg fez uso das noções de *Mneme* e de *Engramma*. O primeiro, descreve a faculdade dos organismos de recordar suas próprias experiências, por meio de estímulos encontrados no próprio ambiente, em que passado e presente estão, neurobiologicamente, conectados. *Engramma* se refere ao traço material inscrito na memória por uma variedade de fenômenos físicos e psicológicos. “Warburg utiliza o conceito de *Engramma* de Semon para fornecer uma descrição energética das imagens, geralmente descritas

---

<sup>79</sup> Para maiores informações, consultar: TONIN, Thays. A recepção italiana de Aby Warburg entre filologia e historiografia da arte. Entrevista à Monica Centanni (IUAV). PALÍNDROMO (ONLINE), v. 11, p. 162-179, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15165> Acessado em 02/09/2019.

por Warburg como “dinamogramas” [dinamogrammi], ou seja, como sinais energéticos [signi energetici]” (GALLESE, 2018, p.66).

Agamben (2015) destaca que o símbolo e a imagem para Warburg possuem a mesma função do *Engrama* no sistema nervoso central do indivíduo. Nele, se cristaliza uma carga energética e uma experiência emotiva que sobrevive como uma herança transmitida pela memória social. Warburg entendia os símbolos como dinamogramas que eram transmitidos aos artistas, por meio da máxima tensão provocada, mas não polarizada, quanto à sua carga energética, ativa ou passiva, positiva ou negativa. Ao encontrar uma nova época e suas novas demandas, esses símbolos podem se transformar em relação ao seu significado primeiro.

O comportamento dos artistas perante as imagens herdadas da tradição não era portanto, para ele [Warburg], pensável em termos de escolha estética, muito menos de recepção neutra: tratava-se, antes, de um confronto, mortal ou vital segundo os casos, com as tremendas energias que tinham se fixado naquelas imagens, que tinham em si a possibilidade de fazer regredir o homem a uma estéril sujeição ou de orientá-lo em seu caminho no sentido da salvação e do conhecimento (AGAMBEN, 2015, p. 119).

Dessa forma, pensar um diálogo entre Jung e Warburg para o debate da estética, história, teoria da arte e, sobretudo, da imagem pode produzir importantes contribuições para se pensar um certo transcendentalismo corporal. Por esses motivos, acreditamos não ser tão “herético” ousar encontrar uma proximidade entre Warburg e Jung, embora o historiador da arte nunca tenha mencionado o psiquiatra. Além disso, o conhecimento para Warburg é construído ao longo da vida dos indivíduos, o que compõe seu repertório imagético e de experiências, diferente de Jung, que acreditava num conhecimento herdado de gerações passadas. No entanto, nossa intenção não é provar que os dois autores são idênticos em suas formulações. Pelo contrário. Antes, é preciso pontuar que existem certas possibilidades de se construir um referencial teórico, como nosso conceito de Ancestralidade, que permite um diálogo entre eles.

É por meio desse processo que conseguimos identificar a presença da Ancestralidade sobre o Sagrado Feminino; de imagens de um passado (ou passados) antigo presente nas imagens fílmicas de Maria. Esse é o primeiro passo para poder compreender nossa fonte fílmica, como um vórtice transtemporal em torno do Sagrado (e do) Feminino. É com o intuito de perceber as experiências temporais de determinados passados na constituição e construção da imagem fílmica de Maria, através da presença de atributos de antigas divindades femininas, que segue o próximo tópico.

Para identificar em Maria a presença de tais atributos, iremos utilizar algumas narrativas míticas, relacionando-as às imagens de Maria em nossa fonte. Também vamos recorrer aos estudos de alguns especialistas (mitólogos, antropólogos, psicólogos e historiadores) em textos mitológicos para compreender determinadas experiências temporais pertencentes as antigas divindades femininas.

#### 2.4. O parto de Maria e a presentificação das deusas da telúricas e da fertilidade

A primeira imagem que propomos analisar é a passagem do parto de Maria (Figura 4). Na cena, Maria está em uma gruta e/ou caverna<sup>80</sup> escura, único local disponível que ela, José e seus dois filhos<sup>81</sup> conseguiram encontrar, quando caminhavam de Jerusalém em direção a Belém. De acordo com a determinação de Roma, todos os pais de família deveriam retornar para suas cidades de origem, para que fossem registrados conforme o Censo. Esse foi o motivo pelo qual José e sua família estavam a caminho de Belém e se abrigaram em uma caverna.

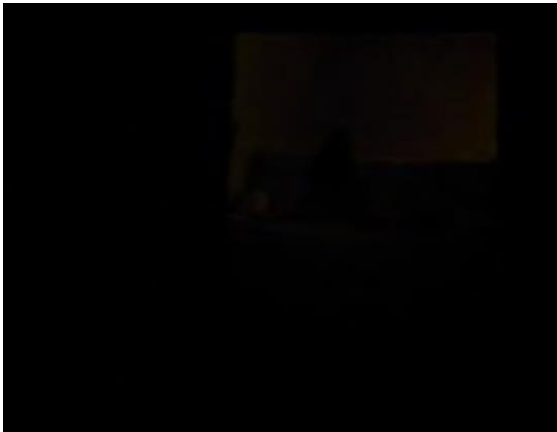
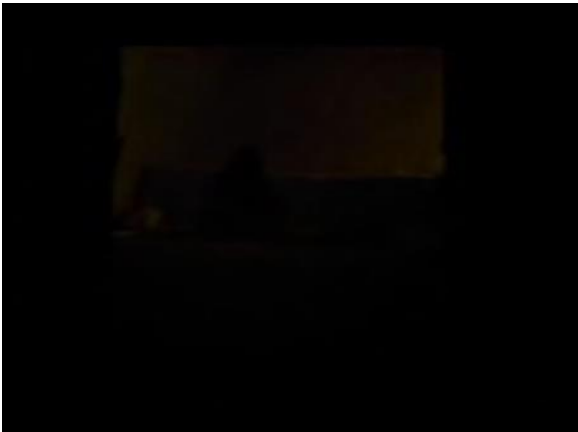
Figura 4: O parto de Maria<sup>82</sup>



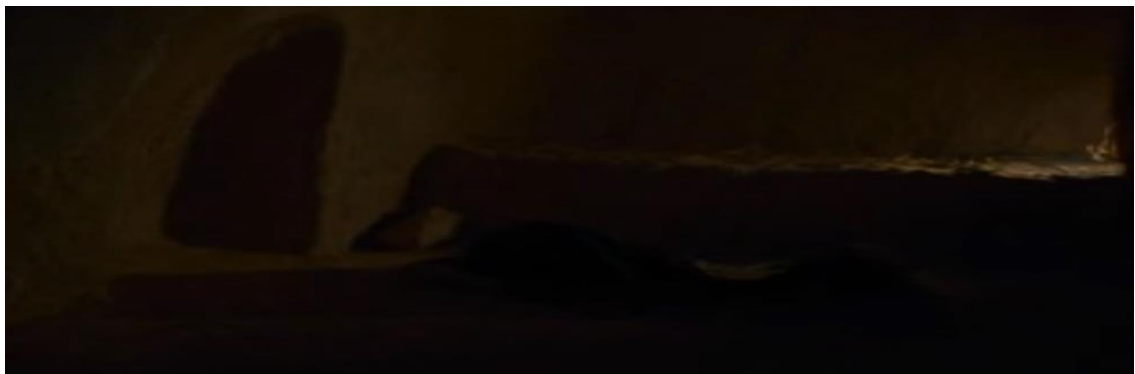
<sup>80</sup> Para fins desta pesquisa, iremos entender caverna e gruta como sinônimos.

<sup>81</sup> Neste filme, José é retratado como um jovem viúvo com dois filhos. Em relação a esse fato, o filme dialoga diretamente com a tradição de textos apócrifos, como *O Livro de Tiago* ou *Protoevangelho de Tiago*, que narram a história dos Avós e Pais de Jesus, como a infância de Maria e seu noivado com José, assim como a vida de Maria após a morte de Cristo e sua ascensão aos céus. Ver maiores informações: Livro de Tiago. IN: Cinco Evangelhos Apócrifos. *Caminho do Céu*. Disponível em: <[http://www.efapsaocarlos.net.br/docs/cinco\\_evangelhos\\_apocrifos.pdf](http://www.efapsaocarlos.net.br/docs/cinco_evangelhos_apocrifos.pdf)> Acessado em: 18/07/2017. Os próprios produtores do filme, como Micheli e Chiesa, assumem que se inspiraram nesse apócrifo para construir o filme. Ainda faremos as considerações necessárias sobre a relação do Protoevangelho de Tiago e a construção da narrativa de “Io sono con te”, ao longo da pesquisa.

<sup>82</sup> Ao dispor as imagens (ou planos) dessa maneira, nossa intenção foi se aproximar, ao máximo, de como se deu toda a cena do parto de Maria, desde o momento que sente as contrações até a amamentação da criança. Por esses motivos, optamos por escolher, para essa figura, essa disposição de imagens para criar a sensação de movimento, no conjunto da cena.







**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:41:18 – 00:42:30.

Nessa cena, Maria manipulou e insistiu para que José a deixasse sozinha durante seu parto, afirmando saber o que fazer, mesmo ele dizendo que iria em busca de ajuda. Ignorando o pedido de sua esposa, ele sai à procura de uma parteira, mas, quando retorna para junto de Maria, com a ajuda que ela dispensou, a criança já tinha nascido. Maria, durante seu parto solitário, parece sentir algum tipo de gozo, sobretudo na solidão e na independência de que desfrutava, mesmo com as dores daquele momento.

Essa passagem do nascimento de Jesus, como mostra figura 4, se inicia com a jovem sentada que, aos poucos, vai inclinando seu corpo ao chão, gemendo e ofegante. Nessa ocasião, a câmera começa a se distanciar de Maria, que se contorce, momento em que a nitidez e a claridade diminuem, até a imagem escurecer.

Quando a imagem de Maria retorna, ela está deitada no chão, de lado, quase que se misturando com ele, ou melhor, com a terra. Percebemos que a fotografia das imagens dessa passagem utilizou uma iluminação natural baseada na luz produzida pelas tochas de fogo presentes na cena. Ao nosso ver, isso indica a intenção do diretor em produzir uma imagem que seja difícil discernir a Maria do chão (terra) em que está deitada. Momentos depois escuta-se o choro de uma criança e aparece a imagem do pequeno Jesus, se alimentando do leite de sua mãe.

Nessa cena, é possível perceber a presença de alguns atributos e epítetos pertencentes a algumas divindades femininas da antiguidade, e que são presentificados por Maria. Essa imagem está na esteira de uma determinada experiência temporal que envolvem divindades telúricas (relacionados a terra) e cetônicas (a caverna e ao subterrâneo). Do mesmo modo, a passagem em questão também é capaz de presentificar os atributos de fertilidade e fecundidade, como as deusas Reia (ou Cibele) e Hera (ou Juno), por exemplo.

Por meio desses atributos, Maria não só representa, mas presentifica experiências temporais como imagem ancestral do Sagrado Feminino, como uma espécie de Deusa Mãe cristã da terra e da fertilidade, pois gera vida ao misturar-se com a terra dentro de uma caverna, em uma cena tomada por pouca luz, isolamento e autonomia feminina. Assim, quando afirmamos que a presença de Maria presentifica experiências temporais, nos orientamos a partir das proposições de produção de presença de Gumbrecht e das concepções de espaço de experiência de Koselleck.

Para Gumbrecht, a cultura de presença não está separada do mundo físico, porque faz parte dele e dos objetos que o compõem. Assim, a produção de presença diz respeito a uma referência espacial de tangibilidade e materialidade, produzindo uma sensação física de presença, por meio de um movimento permanente:

As coisas podem estar “presentes” ou “ausentes” para nós, e se elas estão “presentes” elas podem estar perto ou longe de nossos corpos. Chamando-as de “presentes”, então, no sentido original do latim “*prae-esse*”, estaríamos afirmando que as coisas estão “em frente” de nós, sendo assim tangíveis (GUMBRECHT, 2009, p.12).

Nesse sentido, o autor entende que presente é algo que está à nossa frente, de maneira tangível. Já a palavra produção, no seu sentido etimológico, significa trazer para diante, de modo que a produção de presença implica na tangibilidade (espacial), através da materialidade (ou meios) das comunicações, sujeita a movimentos de maior e menor proximidade e intensidade. Dessa maneira, “[...] qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados [...]” (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39).

Além disso, “Io sono con te” está em sintonia com o que o autor denomina materialidade das comunicações – um dos fenômenos e condições nos quais se apresentam a produção de presença. Segundo Gumbrecht (2010, p.32),

Nosso fascínio fundamental surgiu da questão de saber como os diferentes meios - as diferentes “materialidades” - de comunicação afetariam o sentido que transportavam. Já não acreditávamos que um complexo de sentido pudesse estar separado da sua medialidade, isto é, da diferença de aspecto entre uma página impressa, a tela de um computador ou uma mensagem eletrônica.

O filme de Micheli e Chiesa opera como um dos modos da materialidade das comunicações, e a presença de Maria, através de suas imagens inseridas nas passagens e cenas no filme, é capaz de materializar e tornar presente as marcas temporais de determinados contextos históricos, como a presença de experiências temporais ligadas a um passado e a seu espaço de experiência<sup>83</sup> sobre o sagrado e o feminino.

Bruno Martins e Jorge Cardoso Filho (2010) entendem que os aspectos corpóreos e sensuais do significante são tornados relevantes no contexto da materialidade das comunicações. Isso inclui, na própria existência, a sensualidade de estar-no-mundo, sendo possível encontrar em todas as culturas e objetos culturais configurações que congregam efeitos de presença. É o caso do filme “Io sono con te” que, enquanto objeto cultural, presentifica um passado histórico, criando uma sensação de tangibilidade por meio de Maria, que pode ser ouvida, assistida e percebida.

A imagem de Maria na figura 4 (e outras, como ainda iremos demonstrar) torna relevantes os aspectos corpóreos, ao se incluírem na própria existência de estar-no-mundo, apresentando seus efeitos de presença, ao produzir uma presença capaz de tocar nossos corpos, de modos específicos e variados, como através da visão (ao assistir o filme) e da audição (ao

---

<sup>83</sup> Ainda neste capítulo, faremos as devidas considerações sobre espaço de experiência, ancorados nas formulações sobre o tempo histórico do historiador Reinhart Koselleck.

escutar o filme). Maria presentifica materialmente numa relação espacial e sensível, determinados atributos que constituem antigas divindades femininas. Ao presentificar tais atributos, Maria não só torna presente as deusas antigas, como materializa e se transforma no resultado de uma determinada tradição iconográfica de divindades femininas. Ela é a personificação, sensível, material e espacial do Sagrado Feminino, ou seja, Maria é a própria deusa.

“Io sono con te” se apresenta como um veículo sociocultural, a partir do qual é possível acessar a relação de Maria com o sagrado e o feminino por meio efeitos de presença, e revelar a sensação de seu passado antigo (ou passados antigos). Do mesmo modo, a película também apresenta elementos que constituem o contexto histórico em que essas produções estão inseridas (como veremos no próximo capítulo).

Um dos modos de apreensão dos efeitos de presença é a epifania que, segundo Gumbrecht (2010), implica na emergência da presença (que parece surgir do nada) por intermédio de um evento (como os fenômenos históricos). Em razão de sua dimensão corpórea e espacial, a epifania nos permite experimentar (e presentificar) determinadas temporalidades (eventos), sobretudo através da linguagem. É dizer de que forma as fontes históricas, como nossa fonte fílmica, são capazes de presentificar determinados passados e, por serem sensorialmente tangíveis, os materializam.

De acordo com Gumbrecht (2010), epifania é o resultado direto da tensão na coexistência entre os efeitos de presença e sentido<sup>84</sup>. São os momentos efêmeros em que o passado se torna presente, podendo ser ainda uma articulação espacial com aquilo que não está mais presente, o que corrobora a ideia de um desejo de presença:

Esse mesmo desejo motivará todas as culturas históricas, historicamente específicas, como uma força subterrânea. O objeto desse desejo subjacente a

---

<sup>84</sup> Para o referido autor, as relações humanas e as coisas do mundo moderno estão fundadas, ao mesmo tempo, na presença e no sentido (que tem na interpretação o único modo de apreensão de conhecimento), o que inclui nossa fonte fílmica. Gumbrecht (2010) informa que a cultura ocidental está assentada no legado metafísico e cartesiano, que elege a interpretação como o único modo de apreensão dos fenômenos. Esse chamado “campo hermenêutico” é o ato de interpretar o mundo, segundo o qual o sujeito penetra sua superfície para extrair conhecimento, verdade e um sentido subjacente. Assim, mesmo antes do campo hermenêutico se transformar em um subcampo da Filosofia como técnicas de interpretação, ela “[...] já se tornara o paradigma predominante - e, pouco depois, exclusivo - que a cultura ocidental disponibilizava para quem quisesse pensar a relação dos seres humanos com o mundo” (GUMBRECHT, 2010, p.50). Assim, para Gumbrecht (2010), a cultura de sentido, através da autorreferência, corresponde ao delineamento de sujeito e subjetividade, o que remete a um observador incorpóreo, separado do mundo, que atribui significados a essas coisas, além de buscar contínuas e progressivas tentativas de transformá-lo por meio de ações, baseadas nas interpretações das coisas e na projeção dos desejos humanos no futuro. Ver maiores informações em: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

todas as culturas históricas, historicamente específicas, seria a *presentificação* do passado, ou seja, a possibilidade de “falar” com os mortos ou de “tocar” os objetos dos seus mundos. [...]. Não há razão para que os romances históricos ou os filmes de época que permitem efeitos de presentificação sejam menos complexos que romances e filmes que procurem demonstrar que é possível aprender com a história (GUMBRECHT, 2010, p.154-155).

Consideramos o filme “Io sono con te” como um mediador de efeitos de presença (com suas oscilações e tensões), pois como um produto audiovisual, opera como espaço no qual é possível interpretar a realidade representada e apreender a produção de presença de um passado histórico, datado e construído, através da experiência estética do cinema e da epifania. Nesse contexto, a cultura de presença se traduz na desobrigação e na expectativa constantes de transformar o mundo por meio de ações.

A presença mariana no filme evoca no presente (momento que o filme foi produzido) determinados passados e experiências, de temporalidades materializadas que anunciam determinadas realidades e suas nuances. É essa concepção que pretendemos comprovar, ao identificar a presença de atributos de antigas divindades femininas, nas imagens filmicas de Maria.

Desde a Idade Média, e com certa intensidade, essa imagem de Maria relacionada à fertilidade e à terra possui ressonâncias, sendo divulgada, inclusive, por teólogos e pensadores cristãos, conforme demonstra Franco Junior (2010, p.321):

A partir de São Jerônimo, Maria foi vista como um jardim, o *hortus conclusus* bíblico. São Bernardo exaltou nela a fecundidade virginal e a virgindade fecunda, lembrando um dado bem conhecido de toda sociedade agrária, sobretudo em época de arroteamentos como era o século XII ocidental: a terra virgem é mais fértil.

De acordo com o autor, mesmo Agostinho (354-430 e.c.) sendo hostil ao pensamento místico, ele afirmava que a verdade surgiu da terra, porque Cristo nasceu de uma virgem. São Justiniano (482-575 e.c.) acreditava que Natividade ocorrera numa gruta, indicando que Jesus nascera da Mãe-terra. Para Irineu de Lyon, no século II, assim como Adão teria sido gerado pela terra virgem, Cristo também foi. Perspectiva que Tertuliano (160-220 e.c.) também compartilhava (FRANCO JUNIOR, 2010).

Esses fragmentos de relatos (destacados por Franco Junior), mesmo não sendo intenção dos autores associar Maria a deusas pagãs, nos permitem perceber como o símbolo/elemento terra, atributos normalmente associados a determinadas deusas antigas, são atribuídos a Maria para salientar sua qualidade de divindade materna geradora de vida. Esses mesmos atributos (e, conseqüentemente, a Ancestralidade do Sagrado Feminino) também estão presentes na

produção de Micheli e Chiesa, como iremos demonstrar agora, por meio da cena referente à figura 4.

Para Mircea Eliade (1978), a fertilidade da terra é solidária com a fecundidade feminina. Por milênios a Terra Mãe dava à luz sozinha, por partenogênese, como aconteceu na mitologia olímpica, quando Hera concebe sozinha e dá à luz a Hefesto e Ares. Na *Teogonia* de Hesíodo<sup>85</sup>, Zeus teria dado à luz de sua própria cabeça a deusa Atena e Hera, sua esposa, tomada pelo sentimento de raiva, gerou Hefesto, sem intercuro sexual.

Ele [Zeus] da própria cabeça gerou a de olhos glaucos  
Atena terrível estrondante guerreira infatigável  
soberana a quem apraz fragor combate e batalha.  
Hera por raiva e por desafio a seu esposo  
não unida em amor gerou o ínclito Hefesto  
nas artes brilho à parte de toda a raça do Céu  
(HESÍODO. *Teogonia: Os Deuses do Olímpio*: 44-49, 1995, p. 116).

De acordo com Eliade (1978, p. 61), esse tipo de episódio está presente em “numerosos mitos e várias crenças populares sobre o nascimento dos homens da Terra, o parto no solo, a colocação do recém-nascido sobre o chão, etc.”. Essa estrutura mítica indicada por Eliade, sobre a partenogênese (o ato da mulher poder gerar um filho sem intercuro sexual ou sem participação masculina), o parto no solo e o recém-nascido sobre o chão estão em sintonia com a passagem da figura 5, visto que Maria concebeu, sem intercuro sexual, sobre o solo e no antro de uma gruta, presentificando a relação da terra com a fecundidade.

Sobre as imagens de Maria ligada à partenogênese, faremos as devidas relações sobre sua virgindade (e o próprio conceito de virgindade) e a ausência de intercuro sexual, quando formos associá-la ao contexto de uma determinada tradição de deusas virgens, como Ártemis. De toda forma, para esse momento, partiremos do princípio de que nossa fonte oferece informações suficientes para compreender que a gravidez de Maria não teve participação masculina.

Dito isso, percebemos que a presença do “parto no solo” de Maria e o “recém-nascido sobre o chão” (Jesus), retratados na figura 4, podem ser entendidos como uma reatualização do relacionamento místico que a Terra mantém com a humanidade, desde suas primeiras organizações. Maria Cristina de Freitas Bonetti (2013) afirma que esse relacionamento é uma

---

<sup>85</sup> A *Teogonia* (ou Genealogia dos Deuses) é um poema mitológico composto por 1022 versos escrito no século VIII a.e.c., pelo poeta grego Hesíodo, no qual o narrador é o próprio poeta. Essa narrativa mítica demonstra como o mito cosmogônico dos gregos foi constituído, com a descrição da origem do mundo, as gerações sucessivas dos deuses e a forma como se envolvem como os humanos e os heróis.

variante da sua fecundidade como modelo mítico da partenogênese, o que proporciona, ao ser associado à água, uma fertilidade espontânea. É um modelo cosmogônico da criação, em que os ritmos cósmicos que constituem o mistério da geração e criação da vida, pertence ao âmbito do Sagrado Feminino.

Por esses motivos, compreendemos que Maria, na figura 4, presentifica a herança ancestral do Sagrado Feminino, pois a cena é composta por elementos, epítetos e atributos relacionados às antigas divindades femininas. Outra hipótese que reforça nosso argumento são as palavras de Bonetti (2013), segundo o qual “[...] tudo o que se destacava e brotava da terra era considerado sagrado e objeto de adoração e louvação”. É como se o filho de Maria viesse das entranhas da Terra e da caverna, representada por ela, presentificando experiências temporais em que os primeiros espaços sagrados, era o corpo da própria deusa.

De acordo com Bonetti (2013), esses espaços sagrados são as cavernas e simbolizam o “útero da deusa” e a própria realidade viva da divindade; é o ventre grávido da deusa, no qual grutas, cavernas, rachaduras ou fendas representam o útero primordial da Grande Deusa Mãe. Tal relação, segundo Eliade (1957, p.171), pertence às deusas telúricas (dentre as quais também acrescentamos as deusas cetônicas), em que seus mitos revelam, “[...] o mesmo mistério do nascimento, da criação e da morte dramática seguida pela ressurreição”.

Entretanto, o filme não mostra a crucificação (morte dramática) e a ressurreição de Jesus, porque suas passagens são exibidas até seus doze anos de vida, momento em que é revelado que “Io sono con te” é narrado para alguém, sobre a história de Jesus, pela própria Maria, que está em idade avançada. Apesar disso, interpretamos que os episódios de morte e ressurreição de Jesus estão presentes na história que Maria descreveu para seu interlocutor, o que nos permite inferir que tais episódios estão implícitos, no filme. Com isso, é possível identificar nos episódios da paixão e da ressurreição de Jesus, outros dois elementos que relaciona Maria a uma deusa telúrica, bem como Jesus ao deus sacrificado, em nossa fonte.

De toda forma, é possível perceber uma interconexão entre o episódio do parto da deusa Hera, narrado por Hesíodo, e o de Maria, em nossa fonte fílmica, por meio de alguns elementos e símbolos, como demonstramos. Na verdade, não é novidade a influência da tradição grega ou helênica no desenvolvimento e na construção dos cânones cristãos, de uma maneira geral. Para Campbell (1990, p.190), a tradição cristã, sobretudo a católica “[...] é a fusão da ideia hebraica, patriarcal, monoteísta, do Messias, como destinado a unir os poderes espiritual e temporal – e da ideia clássica, helenística, do Salvador, como filho da Grande Deusa, morto e ressuscitado através do nascimento virginal”.

Essas considerações nos permitem perceber a experiência temporal que envolve desde passados longínquos referentes às deusas telúricas, que remontam ao Neolítico (5.000 – 2.500 a.e.c), bem como remete a passados menos longínquos como tradição dos deuses do Olimpo, ligados à mitologia grega (que também partilham de experiências temporais ligadas às deusas telúricas).

Identificamos esse(s) passado(s) com a concepção de tempo histórico proposto por Koselleck (2006) de espaço de experiência, em que a experiência refere-se ao passado atual, em que os acontecimentos foram incorporados e que podem, inclusive, serem lembrados. Nessa experiência, mescla-se a elaboração racional e as formas inconscientes de comportamentos, que não estão presentes no conhecimento. Transmitida por gerações e por instituições (não só), na experiência de cada indivíduo está contida e é conservada uma experiência alheia, e a história é concebida como conhecimento de experiências alheias.

De acordo com Rodrigo Bragio Bonaldo (2009), o desejo de presença conforme formulou Gumbrecht, está em concordância com a experiência contemporânea do tempo de Koselleck. Existe uma assimetria entre espaço de experiência e horizonte de expectativas<sup>86</sup>, em que podem ser associados com a estrutura de um presente largo em que se busca reter o passado, e o futuro está bloqueado.

A produção italiana “Io sono con te”, como materialidade das comunicações, possibilita perceber a produção da presença dessas experiências temporais de passados antigos e míticos. Tais experiências ainda tocam nossos corpos e se comunicam com os fenômenos temporais de um espaço de experiência do passado, que estão presentes no contexto de produção de filmes, os quais se tornam tangíveis, de alguma forma, para o presente.

Para Marcelo Jasmin (2006, p.9), Koselleck apresenta o tempo como uma construção cultural, de forma que cada época determina o entrelaçamento entre o já experimentado (como o passado) e as possibilidades que se lançam em um horizonte de expectativas (para o futuro), no qual

[...] a história – considerada como conjunto dos fatos do passado, como dimensão existencial e como concepção e conhecimento da vida, que permitem a sua inteligibilidade - deve ser apreendida em sua própria historicidade constituindo um objeto da reflexão teórica destinada a conhecer os seus limites e as suas consequências.

Maria ao presentificar os atributos de deusas antigas (e pagãs do medievo), traz à tona irrupções de vários passados, de experiências de tempos que estão ligadas ao sagrado e ao

---

<sup>86</sup> Sobre o horizonte de expectativas, faremos as devidas considerações no segundo capítulo desta tese.



feminino. Essas são experiências temporais que, num primeiro momento, podem passar despercebidas, pois estão ressignificadas sob a roupagem histórica do contexto de produção do filme.

A gruta, local onde Maria deu à luz a Jesus no filme, como já destacamos anteriormente, é outro símbolo/elemento que presentifica as deusas míticas da antiguidade<sup>87</sup>. Para Jung (2000), a gruta é um elemento (ou arquétipo, como prefere o autor) normalmente associado às características da maternidade relacionado a deusas primitivas, incluindo a própria Maria.

**Figura 5:** A Gruta/Caverna em “Io sono con te”



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:40:16; 00:41:59; 00:43:05.

Jorge Verlindo (2002), por sua vez, afirma que a mais conhecida das associações que a caverna possui é com a mãe-terra, o útero materno, a fertilidade da terra e com a regeneração do mundo. Ela está relacionada à maternidade e, por isso, é um atributo divino que, por vezes, é o palco em que deuses são concebidos, como podemos observar em uma passagem de “As Bacantes”, de Eurípedes<sup>88</sup>, ao relatar o nascimento de Zeus.

Ah! Grutas dos Curetes, antros sacros  
de Creta, berço de Zeus inda infante!<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Antes, é preciso destacar sobre alguns aspectos dessa gruta. Entendemos esse local como, de fato, uma gruta que, inclusive, é assim mostrada no filme, logo após a cena do parto de Maria (figura 5), ocasião em que alguns pastores aparecem, afirmando que a gruta é deles. Essa gruta demonstra certa organização dos seus espaços internos, como se fossem cômodos de uma casa, com aberturas pelo lado externo que lembram janelas. Parece ser um local que sofreu intervenção humana. No entanto, ela ainda possui características de um lugar ermo, com a presença de animais, rochas e galhos espalhados no seu interior, e que está localizada entre duas encostas rochosas. Por isso, para esta análise, levaremos em consideração as características rochosas e geológicas do lugar, entendendo-o como uma gruta/caverna.

<sup>88</sup> As Bacantes (ou “As Mênades”) são uma tragédia grega de autoria do poeta trágico, Eurípedes, do século V a.e.c. A tragédia descreve a história de punição do rei Penteu, de Tebas, e de sua mãe, Agave, efetuada pelo deus Dioniso, primo de Penteu, por recusarem em venerá-lo e pelas difamações que cercavam o nome de sua mãe, Sêmele.

<sup>89</sup> (Grifos nossos)

Nas profundezas de vossos refúgios  
 os Coribantes com seus gorros triplos  
 criaram para nós estes tambores  
 feitos de fino couro distendido;  
 depois, acrescentando a seu delírio  
 o sopro mais doce das flautas frígias,  
 eles os colocaram entre as mãos  
 de Rea-Mãe para fazerem eco  
 aos gritos estridentes das Bacantes.  
 E os Sátiras de mente pervertida,  
 tirando-os de nossa mãe divina  
 fizeram deles o instrumento único  
 das danças chamadas de trienais,  
 delícia preferida por Diôniso!  
 (EURÍPEDES. *As Bacantes*: 161-176, s/d, p.211)<sup>90</sup>.

No excerto, é demonstrado que a concepção de Zeus se deu no interior de uma gruta, por Reia-mãe (Grande Deusa ou Terra-Mãe), sua progenitora e uma titã. Também demonstra o mesmo elemento presente durante o parto de Maria, sendo a gruta o outro atributo que permite Maria presentificar sua Ancestralidade do Sagrado Feminino (Grande Deusa, Deusa Mãe, Deusa Terra ou Terra-Mãe), como Reia, mãe de Zeus.

Para Verlindo (2002), existe uma relação entre a caverna e o útero materno, e a assimilação da mãe humana à Grande-Mãe telúrica. Eliade (1987) informa que as cavernas são elementos que estão assimilados à matriz da Terra-Mãe e os rituais que acontecem no interior delas, desde tempos remotos, seria um retorno místico à Mãe.

De acordo com Flávia Regina Marquetti (2002/2003<sup>91</sup>), essa relação da caverna com o útero se deve a sua característica de interioridade, pois, ao observar animais selvagens como leões e ursos saindo de dentro dela, tem-se a impressão de estarem nascendo da caverna. Tal característica seria um dos motivos pelos quais as cavernas operam como espaços ritualísticos e sacrificiais que, na ambivalência marcada pelo medo e pelo prazer, iguala-se, para o homem pré-histórico, ao corpo da mulher. Esse “útero-caverna”, de onde se origina a vida e seu “sexo-abertura cetônico” que “[...] recebe o falo, devorando-o, no ato sexual, assemelha-se à terra que se abre para receber o cadáver. Tanto o falo/sêmen quanto o cadáver são sementes plantadas

<sup>90</sup> Disponível em: [http://filosofia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/classicos\\_da\\_filosofia/as\\_bacantes.pdf](http://filosofia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/classicos_da_filosofia/as_bacantes.pdf) Acessado em 14/05/2019

<sup>91</sup> Optou-se por colocar a data de publicação como 2002/2003, como ano referente ao artigo da autora citada, ao levar em consideração a informação que está na referência da publicação: MARQUETTI, Flávia Regina. A protofiguratividade da Deusa Mãe. *Classica*, São Paulo, v. 15/16, n. 15/16, p. 17-40, 2002/2003. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/224> Acessado em 14/05/2019.

na terra mãe, que permitem a regeneração e o reaparecimento do ser sob uma nova forma” (MARQUETTI, 2002/2003, p.22).

A entrada da caverna (em detalhe exibido pela figura 6), nos lembra o ventre feminino, sobretudo, a vulva, no sentido de abertura para o acesso à interioridade de um útero, ou saída (como o ato de nascer, por exemplo) para o mundo externo. Essa porta de entrada e saída apresenta um formato de um triângulo com a vértice posicionada para baixo, como destacamos em vermelho na referida imagem.

**Figura 6:** Entrada da caverna



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:40:16.

Essa forma triangular é um símbolo atribuído ao feminino que, desde tempos remotos, segundo Manfred Lurker (2003, p.731), estava presente em entalhes de estatuetas femininas na região pubiana; para os pitagóricos, o triângulo (igual à letra grega delta) era entendido como princípio da existência em seu sentido cósmico. “Em diversos sistemas herméticos, o triângulo com o vértice para cima simboliza a potência masculina e o fogo, e, com o vértice para baixo, o sexo e a água”.

Acrescentamos ainda que esse formato de triângulo pode ser entendido e representado por um receptáculo, como vasos ou cálices, por exemplo. Além de representar o ternário

feminino voltado para a matéria, em detrimento do triângulo com a vértice para cima, associada ao masculino e ao espírito.

Dessa forma, conseguimos entender essa relação da caverna como “sexo-abertura-cetônico”, como mencionou Marquetti, em nossa fonte. Essa imagem filmica sobre Maria, diretamente ligada à cena do parto, presentifica essa tradição antiga referente a uma determinada experiência temporal, que envolve os epítetos da sexualidade, fertilidade, nascimento e vida, transmitindo os mistérios da criação que partilha e, por conseguinte, dos segredos da origem do mundo.

A gruta simboliza o ventre feminino e, no filme, conforme a figura 6 (Maria entrando na caverna), Maria, já grávida, penetra a gruta, passando a impressão de fecundá-la. Em seu interior, no “útero” da caverna, Maria presentifica os elementos relacionados ao Sagrado Feminino (como os de tradição cetônica, mas também telúrica), ao performatizar seu parto numa imagem em que se confunde com a terra e o chão da caverna, local onde Jesus nasceu.

Compreedemos a entrada da gruta como um “útero-caverna” e uma alegoria do ventre feminino, sobretudo a vulva, como metáfora que simboliza o “útero do mundo” ou “útero cósmico”, onde se dá a possibilidade de (re)nascimento, sendo a porta de entrada, mas também de saída para o mundo. É o local onde ocorre a origem cosmogônica e que está diretamente ligado aos signos referentes a determinadas divindades femininas, permitindo com que Maria presentifique sua Ancestralidade do Sagrado Feminino.

Ainda podemos pensar o fogo como elemento relacionado à energia e à potência fecundante dessa fenda na caverna. A tocha, embora carregada por José (figura 6), ilumina o caminho para o local onde Maria daria à luz a Jesus. O fogo é um elemento ligado à purificação e à renovação pelas forças divinas, o que pode ser atribuído ao nascimento de Jesus (menino deus), gerado por Maria (mãe divina).

Além disso, o fogo<sup>92</sup> da tocha carregada por José também está de acordo com o triângulo com a vértice para cima, sendo que estes dois elementos representam o princípio masculino, como já demonstramos através da passagem de Manfred Lurker (2003). A impressão que temos é a de que José se porta como um guardião, apesar de Maria querer ficar sozinha e ignorar suas ordens. São esses elementos e formas que nos permitem compreender a relação entre a imagem da entrada da gruta, no filme, com o ventre feminino.

Nesse contexto de “sexo-abertura cetônico” e “útero-caverna”, Marquetti (2002/2003) destaca que as análises sobre Paleolítico e o Neolítico são marcadas por um conjunto de

---

<sup>92</sup> Sobre o fogo como elemento ritualístico presente nas antigas narrativas míticas, iremos fazer as devidas considerações no terceiro capítulo.

características de forte carga erótico-sexual. Tais características priorizam as funções geradoras de vida que, geralmente, estavam ligadas à figura feminina e à natureza, mas cedem, paulatinamente, espaço para a figura masculina.

As associações entre a terra, a mulher e as fases da lua, bem como entre o touro, o sol, o raio e a chuva seguem a mesma complexidade e transformação, culminando na união de ambos, mas ainda com o predomínio da terra, mais especificamente, o solo, o mundo ctônico. As transformações figurais e temáticas pelas quais passam as Vênus e seu consorte acompanham as transformações sociais e culturais do homem, tornando-se cada vez mais complexas; elas deixam o universo da natureza-mãe para comporem o da terra-mãe, solo que exige ser semeado/fecundado para gerar. Os machos providos de chifres – defensores da natureza – assumem seu papel de fecundadores, ligados ao céu, às chuvas e ao raio. A morte, antes diluída num conjunto natural, é sentida, agora, como necessidade para o renascimento, fazendo com que a troca homem-natureza, antes casual, se torne prerrogativa, a Deusa exige-a, assim como a hierogamia<sup>93</sup> (MARQUETTI, 2002/2003, p.29).

Gilbert Durand (2012) salienta que existe entre a gruta e a casa, a mesma diferença entre a mãe marinha e a mãe telúrica: a gruta seria mais cósmica e mais completamente simbólica que a casa, pois, segundo o folclore, a gruta é a matriz universal dos grandes símbolos da maturação e da intimidade. O autor destaca que a igreja cristã, a exemplo dos cultos iniciáticos de Átis e de Mitra, assimilou o potencial simbólico da gruta, da cripta e da abóbada. Por isso, é possível perceber a construção de inúmeras igrejas e templos dos cultos da antiguidade pagã, nas proximidades de cavernas e fendas, como São Clemente, em Roma ou Lourdes, que retomam a tradição de Delfos, Hierópolis e Cós.

No entanto, antes de continuarmos a análise da cena retratada pela figura 6, é preciso chamar atenção que nos evangelhos canônicos Jesus nasce num estábulo<sup>94</sup> ou casa como descreve Mateus e não numa caverna. Segundo o evangelista, após os reis magos seguirem a estrela que os guiava e a conversa que tiveram com Herodes, eles partiram: “E eis que a estrela que encontrava que tinham visto no céu surgiria à frente deles até que parou sobre o lugar onde se encontrava o menino. Eles, revendo a estrela, alegraram-se imensamente. Ao entrar na casa<sup>95</sup>, viram Maria, sua mãe, e, prostrando-se, o homenagearam” (BÍBLIA, Mateus, 2: 9-11).

<sup>93</sup> Hierogamia ou *hieros gamos* é o ritual sexual e/ou um casamento entre um deus e uma deusa, com forte carga simbólica e mitológica que ocorreram, principalmente, em antigas sociedades agrícolas e que estava relacionada à fertilidade da terra.

<sup>94</sup> É importante ressaltar que, em algumas traduções do texto bíblico, é informado que o local de nascimento de Jesus é um estábulo, estrebaria, estalagem ou hospedaria, bem como a uma casa, como demonstramos. Todavia, o que deve ser levado em consideração é que as menções do local de nascimento, nos textos do Novo Testamento, não mencionam uma caverna, ou alguma formação geológica.

<sup>95</sup> (Grifos nosso).

Mesmo no evangelho de Lucas, texto que Micheli diz utilizar para a construção da passagem do nascimento de Jesus, não é possível perceber, ao menos claramente, a presença da caverna. Segundo a roteirista:

[...] na verdade o nascimento na caverna é dedutível<sup>96</sup> da mesma história de Lucas. A manjedoura, além de seus valores simbólicos, refere-se - como parte do todo - a um local destinado ao abrigo de animais. É o que o texto significa com “porque não havia espaço para eles na estalagem” (Lucas 2, 3). Além disso, a referência aos pastores e, portanto, a uma dimensão periférica e, em certo sentido, mais “primitiva” ligada ao nascimento do Messias, sugeriu ainda mais esse local. O estudo do contexto, neste caso a realidade rural e pastoral da antiga Belém, contribuiu ainda mais para a formulação de nossa hipótese. Em virtude dessas premissas encontradas na história de Lucas, integramos várias interpretações ligadas também a uma “antropologia do nascimento” e à impressão fundamental que a criança recebe nela<sup>97</sup>.

No entanto, segundo a passagem sobre o nascimento de Jesus no evangelho de Lucas, conforme indicado pela roteirista, observamos a seguinte descrição que narra José e Maria em direção à cidade de Belém, para que ele pudesse atender ao recenseamento romano.

Naqueles dias, apareceu um edito de César Augusto, ordenando o recenseamento de todo o mundo habitado. Esse recenseamento foi o primeiro enquanto Quirino era governador da Síria. E todos iam se alistar, cada um na própria cidade. Também José subiu da cidade de Nazaré, na Galileia, para a Judéia, na cidade de Davi, chamada Belém, por ser da casa e da família de Davi, para se inscrever com Maria, sua mulher, que estava grávida. Enquanto lá estavam, completaram-se os dias para o parto, e ela deu à luz o seu filho primogênito, envolveu-o com faixas e reclinou-o numa manjedoura, porque não havia um lugar para eles na estalagem<sup>98</sup> (BÍBLIA, Lucas, 2: 1-7).

Micheli afirma que o nascimento de Jesus na caverna é dedutível do evangelho de Lucas e, por ser dedutível, que não há uma menção direta a esse local no texto, conforme percebemos na passagem acima. Portanto, na tentativa de descobrir, nas palavras da roteirista, mais pistas sobre sua dedução em relação à presença da caverna, interpretamos que a manjedoura, por ser um tipo de recipiente onde se deposita comida para animais (gado, cavalos, cabras, entre outros), no estábulo, estaria associada a uma dimensão periférica, como a roteirista afirma. E,

---

<sup>96</sup> (Grifos nosso).

<sup>97</sup> Essas informações são oriundas das respostas fornecidas pela própria Micheli, via e-mail, quando perguntamos: “[...] porque de Maria dá à luz numa espécie de caverna e não em uma manjedoura, como é relatado no texto de Lucas (2: 4-8), por exemplo. O que motivou ou inspirou (texto, imagem, imaginação) a ser uma caverna, como ponto de nascimento de Jesus? Este e-mail foi enviado no dia 31 de maio de 2019 e respondido no dia 27 de janeiro de 2020.

<sup>98</sup> (Grifos nosso).

por ser periférica, ou mesmo “primitiva”, junto à realidade rural e pastoral da antiga Belém, o local de nascimento teria sido um lugar ermo e não seria necessariamente uma estalagem, hospedaria ou casa, como é descrito no evangelho de Mateus.

Dessa forma, interpretamos que a passagem descrita por Micheli informa que o nascimento e a manjedoura onde Jesus foi colocado apresentam indícios de que teria sido em uma caverna, geralmente localizadas em lugares distantes. A manjedoura, ainda segundo a roteirista, possui valores simbólicos e se refere à parte de um todo, de um lugar destinado à presença de animais. Essa interpretação nos permite identificar um dos caminhos possíveis que a caverna, como elemento simbólico, integrou o repertório de imagens de Micheli.

Também podemos inferir que pode ser uma questão de tradução (para o italiano, no caso) da bíblia que ela utilizou e que no lugar de estalagem poderia estar descrito como caverna. Nesse sentido, enviamos outro e-mail para Micheli, perguntando qual era exatamente a bíblia usada como referência para a passagem do filme sobre o parto de Maria. Até o momento desta escrita, a pergunta ainda não foi respondida e, levando em consideração seu histórico em relação ao tempo que demora em nos dar um retorno, acreditamos que esta tese já terá passado pelo crivo da defesa, quando formos respondidos.

Todavia, podemos antecipar que a tradução das palavras caverna e gruta para o italiano, é *grotta*, para as duas expressões. Em relação à palavra estalagem, que aparece no texto de Lucas, sua tradução seria *locanda* ou *nell'albergo*, pensando na possibilidade de a roteirista ter se confundido ao ter acesso à referência da caverna, como local para o nascimento de Jesus, ou não responder o nosso e-mail em tempo hábil para esclarecer essa dúvida. Buscamos na Bíblia italiana: *La Sacra Bibbia: L'antico e il nuovo testamento* (Bíblia Sagrada: Antigo e Novo testamento), que é uma versão revisada no texto original de Dr. Giovanni Luzzi, ex-professor da Faculdade Teológica Valdense de Roma, informações que pudessem ser pertinentes a essa questão da tradução e da passagem do nascimento de Jesus: “*E avvenne che, mentre eran quivi, si compié per lei il tempo del parto no qual a tradução ed ella diè alla luce il suo figliuolo primogenito, e lo fasciò, e lo pose a giacere in una mangiatoia, perché non v'era posto per loro nell'albergo*”<sup>99</sup>”<sup>100</sup> (LA SACRA BIBBIA, Lucas, 2: 6-7).

A tradução dessa passagem para o português seria algo em torno de: “Enquanto estavam ali, chegou o tempo em que ela havia de dar à luz, e teve a seu filho primogênito; envolveu-o

---

<sup>99</sup> (Grifos nosso).

<sup>100</sup> Para maiores informações, consultar: *La Sacra Bibbia: L'antico e il nuovo testamento*. Versão revisada no texto original de Dr. GIOVANNI LUZZI, ex-professor da Faculdade Teológica Valdense de Roma. Disponível em: <https://lasacrabibbiaelaconcordanza.lanuovavia.org/bibbiapdf3.pdf> Acessa em 25 de março de 2020.

em faixas e o deitou em uma manjedoura, porque não havia lugar para eles na estalagem<sup>101</sup>”. (BÍBLIA, Lucas, 2: 6-7). Dessa forma, percebemos a diferença para a tradução do local onde Jesus nasceu, numa bíblia italiana que significa estalagem (que também pode ser empregado as expressões hotel ou hospedaria), para uma caverna que seria *grotta*.

Outro caminho é a possível influência do filme “Evangelho Segundo São Mateus” (1964) dirigido por Pasolini e que foi gravado na cidade italiana de Matera. Nesta cidade, existe uma parte conhecida chamada *Sassi di Matera*, ou as rochas de Matera, que é um conjunto de casas que foram construídas no interior de grutas. Bairros inteiros foram escavados em rocha, o que resultou nesse tipo de habitação conhecidas como casas-grutas, constituídas em função dessa formação geológica rochosa, como é o caso dos bairros *Sasso Barisano* e o *Sasso Caveoso*.

O filme de Pasolini se utilizou dessa especificidade das casas-grutas de Matera como cenário, para retratar as casas e a geografia dos lugares por onde teria desenvolvido a história vida de Jesus. Essa paisagem rochosa, inclusive, foi o cenário de inúmeros outros filmes bíblicos, como “A Paixão de Cristo” (2004), dirigido por Mel Gibson, e “Jesus, a História do Nascimento” (2006), dirigido por Catherine Hardwicke, mas também de filmes não bíblicos, como “A Mulher Maravilha” (2017) dirigido por Patty Jenkins, por exemplo.

Além disso, na própria cidade de Matera, a expressão *grotta* serve para designar tanto uma gruta/caverna, quanto às suas casas antigas esculpidas em grutas. Desse modo, por Chiesa partilhar de um legado do neorealismo do cinema italiano, assim como Pasolini também partilhou e pela proximidade geográfica com a cidade de Matera, acreditamos que essas informações estão presentes como parte do repertório tanto de Chiesa como de Micheli, uma vez que ele é um cineasta e italiano, sendo que sua esposa, também italiana, efetuou uma pesquisa profunda sobre questões relativas a Maria.

Embora o filme “Io sono con te” não tenha sido gravado em Matera, isso não significa que os dois pontos que elencamos não podem ter contribuído para que a caverna compusesse o cenário no qual Jesus nasceu. Assim, esse local seria, na verdade, um tipo de casa-gruta aos moldes de Matera, uma habitação no interior de uma caverna com a função de celeiro e/ou estábulo, o que dialogaria com os textos do novo testamento, como o evangelho de Lucas.

Por outro lado, ao levar em consideração as informações da roteirista sobre o evangelho de Lucas e o referencial teórico e metodológico que vem sendo desenvolvido nesta (e para esta) pesquisa, acreditamos na possibilidade de outro caminho. Propomos que a imagem da caverna

---

<sup>101</sup> (Grifos nosso).



como local de nascimento de Jesus, como parte do repertório de imagens da roteirista, foi (também) através do Protoevangelho de Tiago.

Ao partir dessa premissa, a imagem fílmica do parto de Maria evoca uma experiência temporal sobre o nascimento de Jesus, por meio de um espaço de experiência ligado a tradição apócrifa. O manuscrito apócrifo de Tiago, de acordo com José Paredes (2011), gozou de grande prestígio nos primeiros séculos do cristianismo, principalmente, quando não se fazia distinção entre os relatos apócrifos ou canônicos, sendo rapidamente acolhido pela sensibilidade popular. É importante destacar que esse apócrifo foi e, ainda é, amplamente utilizado pelos estudos de Mariologia, sendo a principal fonte sobre os relatos que narram a relação de Maria e José, e sobre a infância de Jesus.

Foi o humanista francês Guilherme Postel (1582) que descobriu e traduziu para o latim essa obra, que ele mesmo denominou de Primeiro Evangelho de Tiago, o irmão do Senhor. As primeiras alusões a esse evangelho, encontram-se em Justino (165). Clemente de Alexandria (215), Orígenes (253-254), Gregório de Nissa (394) e Epifânio (403). Relativamente sua antiguidade, parece que já existia no século II um livro de Tiago, que continha duas partes, ao menos do Protoevangelho (PAREDES, 2011, p.167).

Segundo este Protoevangelho, Maria, que estava no fim de sua gravidez, acompanhava José e seus filhos a Belém, para que seu marido atendesse a um edito de recenseamento de César Augusto. Na metade do caminho, ela, ao sentir que a criança estava prestes a nascer, alerta ao seu esposo: “o fruto de minhas entranhas luta por vir à luz”. José, atendendo ao pedido de Maria, desce-a do animal que estava montada, “[...] dizendo-lhe: - Aonde poderia eu levar-te para resguardar teu pudor, já que estamos em campo aberto? Encontrando uma caverna<sup>102</sup>, levou-a para dentro e, havendo deixado seus filhos com ela, foi buscar uma parteira na região de Belém” (PROTOEVANGELHO DE TIAGO, s/d, p.11)<sup>103</sup>.

De forma semelhante, o filme “Io sono con te” narra o mesmo episódio, ao menos no que diz respeito a José ter outros filhos e ao parto de Maria ter acontecido em uma caverna, quando viajavam a Belém para atender uma determinação do Império Romano. Na passagem em questão, seja do filme seja do Protoevangelho de Tiago, Maria evoca sua Ancestralidade do Sagrado Feminino como imagem ancestral e divindade telúrica e cetônica, ao dar à luz longe do mundo civilizado, no limite entre o mundo humano e o da natureza.

<sup>102</sup> (Grifos nosso).

<sup>103</sup> Esse evangelho e outros apócrifos estão disponíveis no site: <<http://www.autoresespiritasclassicos.com/evangelhos%20apocrifos/Apocrifos/Evangelhos%20Apocrifos.htm>> Acessado em: 11/07/2017.

Nesse sentido, o Protoevangelho de Tiago faz a conexão entre o filme e essa experiência temporal das deusas telúricas, cetônicas e da fertilidade, por meio da presença da caverna, como um dos seus elementos e símbolos. Mesmo Micheli dizendo que deduziu sobre a caverna através do evangelho de Lucas, em outro momento ela e Chiesa assumem que, por conta das lacunas dos textos canônicos do novo testamento, foi preciso guiar-se pelo apócrifo de Tiago. Numa entrevista ao site *avvenire*, Chiesa relata que “Os únicos elementos que se aproximam dos apócrifos são o nome da mãe de Maria e o status de viúvo de José e seus filhos”<sup>104</sup>.

Em outra ocasião, Chiesa retoma o assunto, quando afirma: “[...] a querela longa e não resolvida sobre os irmãos e irmãs de Jesus nos forçou a adotar no filme a tradição apócrifa de viúvo de José com crianças. No filme, José tem dois filhos, José e Rute, nascidos de um casamento anterior”<sup>105</sup> (CHIESA, 2012, p.5), em que foi utilizado o Protoevangelho de Tiago. Embora Chiesa não faça menção à escolha do local do parto, ele confirma a utilização da tradição apócrifa do texto de Tiago.

**Figura 7:** José, seus filhos, Maria e Jesus



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:44:00.

De toda forma, é inevitável que Micheli, ao fazer sua pesquisa sobre a vida de Maria que, segundo ela, durou cerca de cinco anos, não tenha se deparado com a informação precisa

<sup>104</sup> Traduziu-se do italiano: “Gli unici elementi che si avvicinano agli apocrifi sono il nome della madre di Maria e la condizione di vedovo con figli di Giuseppe”. Disponível em: [https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa\\_201010190808159000000](https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa_201010190808159000000) Acessado em 19/01/2018.

<sup>105</sup> Traduziu-se do italiano: “Ad esempio l’annosa e irrisolta querelle sui fratelli e le sorelle di Gesù, che ci ha spinto ad adottare nel film la tradizione apocrifa del Giuseppe vedovo con figli. Nel film, Giuseppe ha già due figli, Giuseppe e Ruth, nati da un precedente matrimonio”. Disponível em <http://guidochiesa.net/media/opera/nicoletta-micheli-e-guido-chiesa/io-so/Genesi%20di%20un%20film.pdf> Acessado em 19/01/2018.

da caverna como lugar onde Maria deu à luz. Essa ideia pode ser demonstrado a partir do excerto do Protoevangelho de Tiago, em que José, ao procurar ajuda, deixa Maria numa caverna com seus filhos: “Encontrando uma caverna<sup>106</sup>, levou-a para dentro e, havendo deixado seus filhos<sup>107</sup> com ela, foi buscar uma parteira na região de Belém” (PROTOEVANGELHO DE TIAGO, s/d, p.11). Ou seja, antes mesmo de confirmar, nessa passagem, que José teria outros filhos, é dito que Maria foi deixada em uma caverna que, logo em seguida, se daria o nascimento de Jesus.

São essas observações que nos permitem afirmar que o Protoevangelho de Tiago possibilitou, mesmo que de forma involuntária, a construção de um cenário e de uma narrativa em que o parto de Maria acontecesse numa gruta. Tal informação sobre a gruta, uma vez lida, fez parte do repertório de informações da roteirista e dos demais responsáveis pela construção do filme e, por isso, serviu de referência, mesmo de modo indireto, no caso do apócrifo, para pensar na caverna como cenário para o nascimento de Jesus.

A irrupção dessa imagem da caverna, no filme, partindo do Protoevangelho de Tiago, está de acordo com as formulações sobre *Nachleben*, de Warburg, pois, mais do que um símbolo ligado às antigas divindades femininas, a caverna é vista como parte da composição dos atributos da Ancestralidade do Sagrado Feminino. Essa imagem foi sendo reatualizada por meio do imaginário social, sendo evocada como lugar do parto de Maria (divindade feminina) e do nascimento de Jesus (mais tarde, o deus sacrificado), no apócrifo de Tiago. Este texto, por sua vez, serviu como parte do repertório de imagens e informações dos produtores do filme que, mesmo não assumindo sua utilização específica para a presença da caverna na obra, tiveram acesso a essa informação.

Isto nos permite dizer que essa imagem da caverna sobreviveu no filme num processo de longa duração, de forma involuntária. Ela adquire pós vida, sobretudo porque é um elemento simbólico com grande força nas sociedades humanas, geralmente associada ao feminino e ao sagrado. A caverna carrega em seu interior essa potência energética (*pathos*), não como uma forma ou gesto, mas como um símbolo que ficou gravado na psique individual e coletiva. É um *Engrama* – para além do movimento, formas ou gestos –, mas no sentido simbólico como atributo mitológico, espacial, transtemporal e imagético que alcança as imagens de Maria, em nossa fonte.

Dito isso, podemos afirmar que o filme, por intermédio do Protoevangelho de Tiago, estabelece o paralelo entre o parto das deusas terras (ou mães terras ou deusas mães) com seu

---

<sup>106</sup> Grifos nossos.

<sup>107</sup> Grifos nossos.

filho. Maria presentifica sua condição de divindade telúrica e cetônica, ligada à terra, à fertilidade e à vida, ao tornar presente determinados espaços de experiências referentes a tradições mitológicas.

Assim sendo, concordamos com Marquetti (2012, p. 60) quando afirma que nos mitos “[...] as deusas sempre dão à luz em locais ermos, enquanto fogem de seus opositores”. Tal afirmação nos permite perceber a relação entre a cena referente a figura 4 e o contexto em que a passagem está inserida. Como já mencionamos, Maria, de certa forma, manipula José para que possa ir junto com ele para Belém, no momento em que Roma determina o recenseamento das pessoas, sendo necessário que retornem para suas cidades de origem.

Inicialmente, José não iria participar do censo romano, porque Maria estava no último mês de gravidez e, temendo pela segurança e pela saúde dela e da criança, estava relutante. Ela insiste, afirmando que suportaria a viagem sem maiores complicações. No entanto, quando José presencia Maria em trabalho de parto sozinha, dispensando, inclusive, que consiga ajuda, ele percebeu que a real intenção de Maria em seguir viagem para Belém foi, desde o início, fugir da vigilância da tradição judaica sobre a amamentação e a circuncisão.

**Figura 8:** As intenções de Maria



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:41:01.

Maria, no decorrer do filme, sempre demonstrou insatisfação e discordância em relação à tradição judaica, de que as mães não poderiam amamentar seus filhos ou filhas, logo após o parto, visto que estariam impuras<sup>108</sup>. Maria também não concordava com a circuncisão, por considerar um ritual violento e perigoso para os filhos nascidos homens. Dessa forma, para

<sup>108</sup> Sobre essa tradição, logo adiante faremos as devidas considerações.

fugir da privação de alimentar seu filho com seu leite e protegê-lo, segundo sua concepção, da violência da circuncisão por parte da tradição que estava inserida, Maria manipula seu marido para ir com ele em viagem. Assim, no conforto de uma caverna, dá à luz a seu filho, sozinha, onde pôde alimentar a criança e protegê-la de quaisquer violências, fugindo de seus opositores, no caso, e de algumas regras impostas pela cultura judaica.

Para Marquetti (2012), assim como Maria no Protoevangelho de Tiago, se refugiou em uma caverna para que Jesus nascesse, Leto também deu à luz Ártemis e Apolo, numa ilha deserta; Afrodite pariu Enéias, filho de Anquises, entre as feras da floresta; Réia, Deméter e Perséfone dão à luz, aos seus filhos, em grutas. Da mesma forma se deu o parto de Maria, em nossa fonte fílmica, em contexto semelhante ao nascimento desses deuses, vindos do ventre da terra e em um local ermo, reatualizando a estrutura mítica do jovem deus sacrificial que, ao retornar ao útero da Deusa Mãe-Terra (gruta), é revificado.

A ideia do nascimento de Jesus em uma gruta ou caverna subterrânea, [...] recupera a ligação existente entre Jesus e o jovem deus pagão e sua Mãe/*Koré*, já indicada no termo “entranhas” e reforçado pela presença da gruta no nascimento. Tal qual Dioniso ou o Zeus cretense, que portam, respectivamente, os epítetos de *Zagreus* e *Katachthonios*, subterrâneos, por terem nascido em grutas e prefigurarem os ciclos da natureza, Jesus também será um deus ligado à morte e ao renascimento (MARQUETTI, 2012, p.61).

Em suma, “Io sono con te”, nas cenas analisadas, reúne os atributos da fertilidade e da terra, no movimento de dar à luz e gerar a vida, no interior de uma gruta. Tais passagens estão revestidas por uma constelação de símbolos e atributos ligados às antigas divindades femininas, ou melhor, de imagens ancestrais do Sagrado Feminino, e torna presente para experiência do estar-no-mundo, espaços de experiências de determinados passados. São experiências temporais que remontam, desde o Neolítico até as discussões que envolvem a construção da imagem e o culto a Maria, nos primeiros séculos do cristianismo, sendo, por vezes, vinculadas às deusas pagãs, como já mencionamos rapidamente, mas que ainda iremos nos deter de forma mais detalhada neste capítulo.

## **2.5. Maria, a deusa da lunar e seus epítetos de *Propolos* e *Kourotrophos***

Existem outras imagens fílmicas em torno Maria, que nos permitem observar a presença de outros epítetos e símbolos pertencentes às deusas antigas, que presentificam, por sua vez,

seus espaços de experiências. O primeiro deles é a virgindade. Sobre esse epíteto, iremos relacionar com a deusa grega Ártemis (ou Diana, sua cognata romana). Sabe-se que existem outras deusas virgens, ao menos na mitologia grega, como Atena e Héstia. Essa tríade de deusas virgens contrapõe outras divindades femininas do Olimpo, como Hera, Deméter e Afrodite.

Todavia, optamos por Ártemis porque possui outros atributos em sintonia com as imagens filmicas de Maria, assim como na construção histórica das imagens e do culto mariano. Houve, por parte do cristianismo dos primeiros séculos, uma aproximação, ou mesmo uma apropriação, dos elementos que pertenciam à deusa Ártemis. Além disso, foram incorporados ao culto mariano, desde expressões estéticas até apropriações dos espaços dedicados aos cultos as divindades greco-romanas, como veremos no final deste capítulo.

Por exemplo, no século V e.c. em Éfeso, segundo Franco Junior (2010), o santuário dedicado a Ártemis foi reconsagrado a Maria. No mesmo período, em Roma, no lugar do templo de Juno foi erguido a igreja de Santa Maria. São essas relações que justificam a nossa escolha em fazermos as análises entre as imagens filmicas de Maria e as divindades femininas ligadas às tradições gregas e romanas. No entanto, salientamos que também fazemos algumas relações com a deusa Ísis, envolvendo suas experiências temporais no contexto do Egito antigo.

Nas figuras 9, 10, 11 e 12, percebemos como é relatada a virgindade de Maria que, diferentemente do que é exposto pelos textos do novo testamento, não é mostrada a anunciação de sua gravidez, seja por algum Arcanjo ou por uma voz misteriosa. Na verdade, grande parte da narrativa do filme “Io sono con te” dispensa esse formato de elemento miraculoso ou mágico, pelo menos nos moldes tradicionais. O filme, como veremos no próximo capítulo, apresenta outra concepção de sacralidade, no que tange à relação de Maria e Jesus.

Talvez, a única cena que faça alguma alusão ao emento miraculoso seja a forma como Maria engravidou, embora não aconteça por meio de aparição angelical. Nesse momento, é possível perceber alguns elementos, movimentos e informações que podem ser interpretados como a presença do espírito santo. Na primeira cena do filme, ocorre um monólogo da própria Maria, no qual sua voz, já em idade avançada, narra o início da história dela com José, a uma outra pessoa (isto só ficará mais evidente nas últimas cenas do filme): “Uma criança começou a viver em mim. Eu não me questioneei sobre isso. Era extraordinário, certamente, mas natural e simples. Eu sei que é impossível de acreditar e por isso nós mantivemos segredo”.

Logo após essa cena, o filme muda de cenário e tem-se um movimento de câmera que começa a ir em direção a um bando de ovelhas. Na ocasião, se escuta o som alto do vento e que está presente em toda a passagem. À medida que a movimento de câmera se aproxima das ovelhas, elas se dispersam, e, simultaneamente, o barulho do vento continua. É nesse momento

que Maria aparece, agachada (ou ajoelhada) e ordenhando uma das ovelhas. Quando o movimento da câmara enquadra parte do rosto de Maria, por de trás da ovelha, o som do vento passa a coexistir com o som de um coração batendo. O som do ritmo das batidas indica que seja um coração pequeno, como de uma criança ou, mais especificamente, da criança que ela começou a gestar.

**Figura 9:** Maria ordenhando



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:01:28.

Na cena, Maria parece sentir algo de estranho em relação ao vento, principalmente, quando as batidas do coração começam a ecoar, como demonstra seu semblante e o movimento de seus olhos, de um lado para o outro, de quem busca entender o que está acontecendo. O som das batidas do coração fica mais alto e rápido, momento que a ovelha que estava sendo ordenhada se assusta e consegue se desvencilhar dos braços de Maria, distraída e perdida em seus pensamentos.

**Figura 10:** Início da gestação



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:01:55.



O balde no qual Maria estava coletando o leite, cai no chão (figura 11). Essa imagem chama a atenção, porque as cores do branco do leite espalhando-se pelo marrom da terra e o verde da grama, se destaca durante essa cena oferecendo um mosaico de símbolos ligados a fecundidade e fertilidade, como veremos a seguir. É nessa passagem que descrevemos (Figuras 9, 10, 11 e 12) que interpretamos o momento em que Maria começou sua gestação, sem intercurso sexual com um homem, mas por via do espírito santo manifestado através do vento.

**Figura 11:** O leite derramado 1



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:01:56.

A expressão espírito santo descende do termo hebraico *Ruah* (vento, hálito, ar, sopro, dentre outros). Durante o processo de tradução das escrituras para o grego, *Ruah* foi interpretado como *pneuma*, expressão que, ao ser traduzida para o Latim foi substituída por espírito santo. Ao partir dessas informações, podemos compreender que a presença constante do vento durante essa passagem representa e presentifica o espírito santo, uma vez que o vento é um de seus epítetos.

Isso se materializa quando a narrativa do filme exhibe, por meio do som de batidas de coração, a ideia de uma nova vida sendo gestada em Maria que, naquele momento, ficou confusa, sem saber exatamente o que estava acontecendo. Outro ponto que reforça esse argumento, é o balde com leite caindo no chão. O Leite que se espalha pela terra pode ser comparado, de forma alegórica, com o sêmen (elemento atribuído a fertilidade) que fecunda; é o prenúncio, ou mesmo, à anunciação da fecundação de Maria. Além disso, a terra e o leite também são atributos e símbolos ligados a fertilidade, fecundidade e sacralidade. Sobre o leite como elemento e atributo ligado ao sagrado e a determinadas divindades femininas, ainda neste capítulo faremos as devidas considerações.



É diante, então, dessas informações que consideramos Maria como portadora do espírito santo (*pneumatóphora*), o que legitima sua gravidez sem participação masculina. De toda forma, essa gravidez por meio de um elemento sobrenatural se dá por uma via muito sutil, somente perceptível aos olhos de quem possui um determinado repertório simbólico imagético sobre a temática. Por isso, mesmo que consigamos perceber e interpretar essa cena, tendo a presença do espírito santo, não podemos afirmar que, mesmo atendendo a uma narrativa canônica, a forma como é descrita foge a mesmo cânone, pois acontece de forma pouco usual e não convencional.

Outro ponto que reforça o fato de Maria ter concebido Jesus sem intercuro sexual e de maneira não convencional acontece na cena seguinte à passagem que acabamos de analisar, quando o filme mostra a conversa de Ana com José, sobre a situação do casamento dele com Maria, diante do ocorrido. Embora não fique claro que estejam falando de como se deu a gravidez de Maria, ainda assim é possível perceber que se trata de algo não convencional sobre sua gravidez, demonstrado, principalmente, pelo espanto e pelas respostas de José.

Ana argumenta que Maria não está mentindo, mas, caso José ainda tenha interesse em se casar, ela e Maria podem adiantar o casamento. José diz acreditar em Maria, contudo, está receoso pelo que sua família iria pensar.

**Figura 12:** A virgindade de Maria





**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:03:00 – 00:03:11.

São essas imagens filmicas de Maria (figuras 9, 10, 11 e 12) que nos permitem afirmar que a gravidez de Maria se deu de forma não natural e sem intercurso sexual. Ao partir desse pressuposto, a exemplo de outras divindades, Maria presentifica experiências temporais relativas a deusas virgens, como Ártemis. Segundo Pierre Grimal (2013), Ártemis era fruto da traição de Zeus com Leto, uma mortal, motivo pelo qual sua esposa Hera ficou furiosa, infligindo várias formas de sofrimento a ela. Ártemis é a irmã gêmea de Apolo, que possuía atributos de deus solar, e ela, desde a antiguidade, era identificada com a lua.

Ártemis também foi associada ao parto das mulheres e à magia, aos animais e às regiões selvagens, à virgindade e à proteção das donzelas e ninfas, às flechas e aos arcos, ao cervo, ao urso, entre outros animais consagrados. A deusa é uma caçadora experiente e que permanece virgem, conforme é possível observar em um poema de Calímaco<sup>109</sup> (310-240 a.e.c.<sup>110</sup>), em que ela teria pedido a Zeus, seu pai, entre muitos desejos, o de se manter sempre virgem:

Dá-me, papai, conservar a virgindade eterna<sup>111</sup>,  
e múltiplos nomes, de modo que Febo não seja um rival,  
dá-me setas e arcos – deixa, meu pai, não te peço  
aljava nem grande arco, para mim, logo, os Ciclopes  
forjarão flechas e, para mim, uma bem curvada arma,  
mas que eu porte a luz e um quíton de borda colorida,  
na altura dos joelhos, para eu matar animais selvagens .  
Dá-me sessenta Oceaninas, coreutas,

<sup>109</sup> Calímaco (310-240 a.e.c) foi mitógrafo, poeta e bibliotecário grego, chegando a ser diretor da Biblioteca de Alexandria. Produziu vasto material, dentre eles mais de 800 obras, apenas 6 hinos, 64 epigramas e fragmentos. Porém, pouco desses materiais sobreviveram ao tempo e chegaram até nós.

<sup>110</sup> Para efeitos desta pesquisa, será utilizada a terminação temporal “antes da era comum” (a.e.c) e “era comum” (e.c.) ao invés de antes de Cristo (a.C.) e depois de Cristo (d.C.), com o objetivo de enfatizar a laicidade deste trabalho.

<sup>111</sup> Grifos nossos.

Todas com nove anos, todas ainda garotas sem cintura.  
 Dá-me como servas vinte ninfas Amnísidas,  
 que de minhas sandálias de caça e também dos velozes cães,  
 quando nem a lince nem a veado eu me lançar, bem cuidem.  
 (HINOS DE CALÍMACO: A Ártemis, 5-17, 2012, p. 237-239).

Esse epíteto da virgindade permite perceber que as imagens filmicas de Maria compartilham, mesmo que de modo resignificado, de espaços de experiências que envolvem determinada tradição de deusas virgens. Entretanto, é importante destacar sobre a polissemia do significado para o termo virgindade como conceito e/ou ideia, uma vez que, para os gregos, possui um significado diferente que se tem para os cristãos. De acordo com Silvia Tubert (1996), o significado etimológico da palavra virgem não se traduz como ausência de relações sexuais, nas quais o termo *vir* (força e vitalidade) com o termo *gen* (linhagem) podem estar correlacionados.

A palavra está relacionada às antigas lendas das mulheres guerreiras, como as amazonas. A *parthenos* (virgindade) grega não era a mulher sem atividade sexual, mas independente, que não pertencia a nenhum homem. “A palavra tem uma conotação de força e autossuficiência. As virgens não tinham um homem, embora tivessem uma grande quantidade de divindades masculinas como parceiros” (TUBERT, 1996, p. 101).

Ainda de acordo com a autora, a virgindade de Maria modifica essa noção antiga que implica a ausência de atividade sexual. Dos quatro dogmas atribuídos às antigas deusas (castidade, promiscuidade, maternidade e sede de sangue), a tradição católica conserva dois dogmas para Maria (castidade e maternidade).

Para Maria Theresa Amaral (2007) a “virgindade eterna” que Ártemis pede para seu pai diz respeito à autonomia, à independência e à não submissão ao masculino. Sua virgindade é sua liberdade e não necessariamente ausência de relações sexuais. Por sua vez, Jean Shinoda Bolen (1990) afirma que a castidade das deusas como Ártemis, Atena e Héstita refere-se à não penetração e à atitude de não submissão. São divindades que nunca foram dominadas por sentimentos, intocáveis em seus relacionamentos ou invulneráveis ao sofrimento.

Vera Lúcia Crepaldi Pereira (2009) destaca que, na origem da liberdade, Ártemis coloca a sua virgindade que, diferentemente do poder libertário, o poder do desejo é ilusório e errante. A autora salienta que todas as experiências afetivas (*philótes*) de que Ártemis participa são enfrentadas com violência. Além disso, ela era defensora da virgindade, sendo que suas companheiras de caça e dança também eram virgens. Ártemis “[...] guardava sua castidade com o emblema protetor do arco e da flecha. Diferentemente de Eros, cujas flechas tinham como

alvo colocar o desejo em alguém, Ártemis usava suas flechas como proteção de sua virgindade e de sua selvageria” (PEREIRA, 2009, p.67).

Diante desse debate, é possível perceber que o que se entende por virgindade/castidade relacionado a Ártemis (na antiguidade grega) não é necessariamente a ausência de intercuro sexual, mas a autonomia em relação ao masculino. De toda forma, ao relacionar a virgindade de Maria com a virgindade de Ártemis, iremos partir da concepção de ausência de intercuro sexual somado à autonomia e à não submissão ao masculino.

Maria, ao longo de todo filme, demonstra autonomia e não submissão ao masculino, sobretudo por conta da influência de sua mãe Ana. A cena retratada pela figura 4 é um bom exemplo, pois demonstra como Maria tutela a relação com José e lidera sua família e, por isso, é a responsável pela educação de Jesus. Essas imagens de independência e, mesmo, insubordinação de Maria, são o tema central do filme “Io sono con te” e que trataremos no próximo capítulo. Por esses motivos, deixemos essas considerações sobre o comportamento de Maria para a próxima etapa da pesquisa, sendo necessário, por ora, apenas esses esclarecimentos.

Diante dessas informações, é possível associar a virgindade de Maria, no filme, com as experiências temporais que envolvem a deusa Ártemis. Elas, completas em si mesmas, não precisam da presença masculina para se realizarem. Maria integra, dessa forma, as experiências temporais de uma tradição mítica que tem como epíteto a virgindade, como é o caso de Ártemis e seus relatos da mitologia greco-romana.

Todavia, é certo que a virgindade de Maria não é literalmente a mesma virgindade que é concebida a Ártemis por Zeus. Os contextos em que cada uma delas se encontram e suas trajetórias não são as mesmas. O que chama a atenção aqui é o epíteto da virgindade presente nas narrativas míticas de Ártemis que, somado às qualidades de autonomia e não submissão ao masculino, permite uma relação com as imagens fílmicas de Maria, já que esse epíteto está diretamente conectado a uma memória e a um imaginário social que perpassam realidades históricas diferentes.

O importante é perceber que o epíteto da virgindade está presente em Maria, em nossa fonte, sobrevivendo às transformações históricas e culturais. Os esvaziamentos conceituais e as ressignificações do termo virgindade pelo cristianismo são o resultado de um sem-número de suas apropriações e reinterpretções sobre o legado de tradições mitológicas e religiosas mais antigas. Apesar de todo esse processo e das diferenças em relação a Ártemis, foi possível perceber a presença desse epíteto no filme “Io sono con te”.

A lua é outro elemento que aproxima as imagens filmicas de Maria com Ártemis e a deusa Hécate, que pertencem a uma determinada tradição divindades lunares, que também estão relacionadas aos nascimentos de crianças e ao parto das mulheres. De acordo com nossa fonte (e como já mencionamos anteriormente), pouco antes de Maria, José e seus filhos entrarem na gruta, o filme mostra que é noite de lua cheia (figura 13). A câmera focaliza nela, por alguns segundos, antes de exibir Maria em trabalho de parto (figura 4).

**Figura 13:** Lua cheia em “Io sono con te”



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:40:16; 00:40:20; 00:41:19; 00:42:30.

A presença dessa lua, isolada do contexto da cena que acompanha, pouco comunica ou acrescenta para nossas pretensões neste capítulo. Dessa forma, é preciso entender e analisar a imagem da lua inserida em todo o contexto do filme, sobretudo, em relação ao parto de Maria. Em conformidade com a explicação de Franco Junior (2010), a imagem sozinha pouco comunica, sendo necessário que uma imagem se aproxime de outras para a produção de algum

sentido ou lógica, que seja capaz de produzir algum Imaginário, que julgamos melhor identificar como imaginário social<sup>112</sup>.

Somente em conexão umas com as outras as imagens exteriorizadas (verbal, plástica ou sonora) adquirem sentido (conscientes ou não) e expressão de determinadas cosmovisões, enquanto sozinhas tendem a mostrar mais o significante do que o(s) significado(s). No plano psicológico e social, uma imagem e seu sentido só são possíveis a partir de outras existentes, e no âmbito do estoque delas na cultura em que estão inseridas (FRANCO JUNIOR, 2010).

Nesse sentido, a lua (figura 13) está contextualizada momentos antes dá cena do parto de Maria e, por isso, está ligada aos epítetos e aos elementos do parto/nascimento, fertilidade, fecundidade, caverna e terra.

Segundo Georges Devereux (1990), Hera retardou e tornou difícil o parto de Leto em relação a Ártemis, assim como fizera com o de Hércules. Ártemis recém-nascida, ainda teve que auxiliar no parto de seu irmão gêmeo, Apolo. Assim, devido à ajuda a sua mãe Leto no parto de seu irmão, Zeus concebe, a pedido de Ártemis, o atributo de deusa dos nascimentos e dos partos<sup>113</sup>, como demonstra a passagem de Calímaco:

Dá-me todas as montanhas; uma cidade, atribui-ma,  
a que desejares, pois raramente Ártemis desce até uma urbe;  
eu habitarei as montanhas e aproximar-me-ei das cidades  
dos homens  
somente porque as mulheres, atormentadas pelas agudas dores  
invocar-me-ão como auxiliar, elas às quais as Moiras,  
tão logo eu nasci, destinaram-me a socorrer,  
já que minha mãe não sofreu, parindo ou carregando-me,  
mas sem esforço deu a luz dentre seus próprios membros  
(HINOS DE CALÍMACO: A Ártemis, 18-27, 2012, p.239).

Para Verlindo (2012), provavelmente, Ártemis foi venerada pelas mulheres como *Lokheia*, deusa dos partos e instrutora de jovens. Maria Zina Gonçalves de Abreu (1947)

<sup>112</sup> Como demonstrado anteriormente, Franco Junior parte da perspectiva de produção de Imaginário, momento em que nos distanciamos dele, pois acreditamos na perspectiva social do imaginário, ou seja, de imaginários sociais, que estão ligados diretamente aos contornos espaciais e temporais da Ancestralidade.

<sup>113</sup> Todavia, tal atributo de parteira de Ártemis é um ponto de discussão e dúvidas que envolve diversos poetas antigo e seus textos, conforme tenta esclarecer Devereux (1990, p.199): “Calímaco, entretanto, não menciona nem o fato de que a demorada gravidez de Leto fosse devida a malícia de Hera, nem as enormes dificuldades que teve Leto de pôr Apolo no mundo. Esses detalhes são testemunhados do *Hino homérico a Apolo Délio*, 91ss. Infelizmente, esse hino não diz nada sobre o nascimento de Ártemis nem de seu papel de parteira: é a deusa tradicional dos partos, Ilítia, quem ajuda Leto a parir (versos 115ss). Em compensação, segundo Apolodoro, foi Ártemis quem serviu de parteira no nascimento de seu gêmeo mais jovem, e já vimos que, em Calímaco, Ártemis se torna a deusa dos nascimentos, sem por isso passar a ser chamada de Ilítia. Ora, esse poeta que em seu *Hino (IV) a Apolo* (v. 32) lembra (exatamente como *Hino homérico*) a ajuda Ilítia no nascimento de Apolo não faz aí contudo menção alguma do nascimento de Ártemis ou de qualquer ajuda que ela tenha prestado à sua mãe no parto”. Ver maiores informações em: DEVEREUX, Georges. *Mulher e Mito*. Campinas, SP: Papirus, 1990.



sublinha que o culto a deusa se manteve por séculos na cidade de Éfeso, onde era conhecida como deusa dos bosques e da vida selvagem, da fertilidade e fecundidade, além de proteger as mulheres dos partos. Sir James George Frazer (1982), por sua vez, afirma que Diana, como Ártemis, era uma deusa da fertilidade de forma geral, mas de forma particular era uma deusa do parto.

**Figura 14:** Diana em sua carruagem<sup>114</sup>



**Fonte:** *Diana em sua carruagem* (1541). MARCANTONIO Raimondi (ca.1480-1534). Disponível em <https://collections.lacma.org/node/170993> Acessado em 26/05/2019.

Leandro Mendonça Barbosa (2012) destaca que Ártemis era a simbolização da lua cheia, pois possuía participação nos rituais de casamentos, mesmo não sendo uma deusa do casamento, papel que pertencia a Hera. Todavia, o casamento, por ser um rito de passagem da jovem adolescente para a mulher adulta, era marcado, preferencialmente, em dia de lua cheia, mais propícia à fecundidade.

<sup>114</sup> Essa imagem foi retirada do artigo intitulado: “Virgem Ártemis: protetora e implacável”, de Fátima Regina Sans Martini. Para maiores informações, consultar: MARTINI, Fátima Regina Sans Martini. Virgem Ártemis: protetora e implacável. *ART&SENSORIUM*, v. 5, p. 073-092, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/2340/1673> Acessado em 23/06/2019.

Barbosa (2014) também salienta sobre a associação que Ártemis mantém com Hécate, que ocorrerá durante todo o período da história grega, período em que as duas simbolizavam a lua: Ártemis ligada à lua cheia e frondosa e Hécate à lua nova e soturna. Ainda neste capítulo, retomaremos essa relação entre Ártemis e Hécate como deusas lunares.

**Figura 15:** Ártemis/Diana século XVI



**Fonte:** Diana a personificação da noite, por Anton Raphael Mengs 1728-1779. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/329677635203232724/?lp=true>

São essas informações que nos permitem relacionar a presença dos elementos análogos a Ártemis na passagem retratada na figura 13. A lua que antecede o parto de Maria torna presente a deusa Ártemis. Como demonstrado pelas figuras 14 e 15, a lua está presente, como epíteto e símbolo vinculado à irmã de Apolo, como deusa da caça, da fertilidade e dos nascimentos. Assim como a lua está no topo da cabeça de Ártemis/Diana nas referidas figuras, a lua na figura 13 também está localizada acima de Maria, sobre a caverna onde está abrigada para o nascimento de Jesus.

Temos a impressão de que os atributos do parto e de deusa lunar de Ártemis foram invocados por Maria, que estava sozinha e no antro de uma gruta, personificados na presença da lua, pois é a deusa responsável pelos nascimentos e aquela que cuida das mulheres. Nesta



ocasião, Maria torna-se uma deusa lunar, sendo também uma imagem ancestral do Sagrado Feminino. Assim, além de presentificar os epítetos e os símbolos ligados às deusas telúricas, cetônicas, virgens, da fertilidade e da fecundidade, Maria, em nossa fonte, ainda presentifica um espaço de experiência ligado às deusas lunares, como Ártemis.

É importante destacar que existem, dentro de um imaginário mariano social e iconográfico, imagens de Maria em que a lua é um elemento fortemente presente. Normalmente, tais imagens apresentam a lua em sua forma crescente, sob os pés da mãe de Jesus (figuras 16 e 17). Por outro lado, também existem imagens Maria na presença de uma lua minguante (figura 18), ou de Maria sentada sobre a lua (figura 19).

**Figura 16:** Maria sobre a Lua Negra



**Fonte:** The Warburg Institute Iconographic Database: Disponível em: [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VP\\_C\\_search/record.php?record=28862](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VP_C_search/record.php?record=28862) Acessado em 14/06/2019.

**Figura 17:** Nossa Senhora de Guadalupe



**Fonte:** [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nossa\\_Senhora\\_de\\_Guadalupe\\_\(M%C3%A9xico\)#/media/Ficheiro:Guadalupe\\_Tilma.gif](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nossa_Senhora_de_Guadalupe_(M%C3%A9xico)#/media/Ficheiro:Guadalupe_Tilma.gif). Acessado em: 14/06/2019.

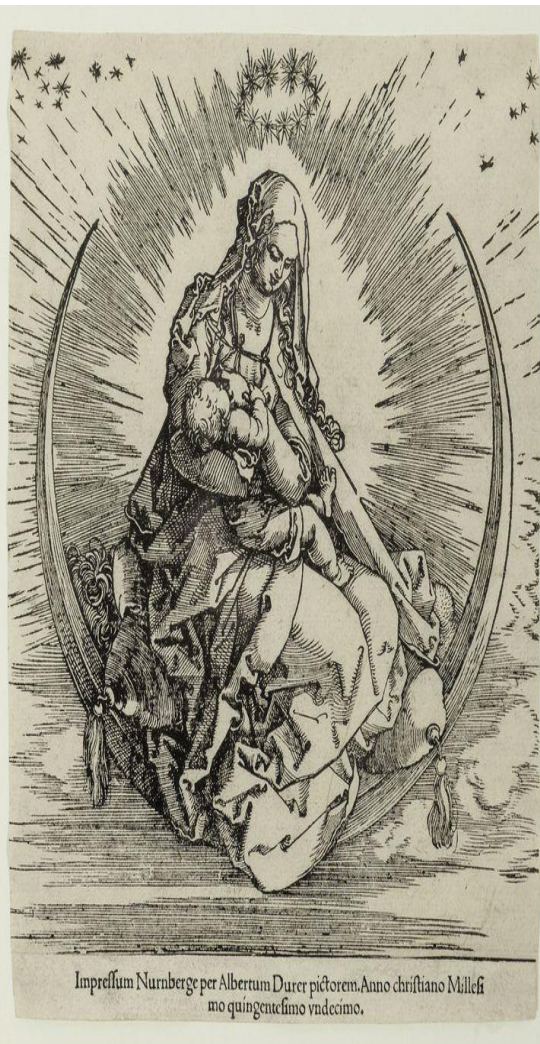
**Figura 18:** Maria sobre a lua crescente

**Figura 19:** Maria sentada na lua crescente





Fonte: <https://www.alamy.com/german-15th-century-madonna-and-child-in-a-glory-standing-on-a-crescent-moon-1470-1480-woodcut-hand-colored-in-reimagined-image230060460.html> Acessado em: 14/06/2019.



Fonte: <https://www.alamy.es/la-virgen-de-la-media-luna-roja-frontispicio-de-la-vida-de-la-virgen-artista-alberto-durero-en-aleman-nuremberg-nuremberg-1471-1528-fecha-ca-1511-image279675989.html> Acessado em 14/06/2019

A figura 16 é uma representação da virgem Maria (nome desconhecido), de autoria do alemão Narcissus Renner (1502-1535), localizada em O *Kupferstichkabinett*, ou Museu de Gravuras e Desenhos de Berlim, segundo as informações do banco de dados iconográficos do instituto Warburg<sup>115</sup>. A figura 17 é de autoria e data desconhecida, mas se refere à Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira do México. Nessas duas imagens, percebemos que Maria está com os pés sobre uma lua negra crescente.

A figura 18 é uma xilogravura alemã datada do século XV (de autoria desconhecida), em que Maria está com Jesus nos braços, envolta por espécies de raios dourados, com a

<sup>115</sup> Traduziu-se do inglês: “The Warburg Institute Iconographic Database”. Disponível em: [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=28862](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=28862) Acessado em: 14/06/2019.

diferença de estar de pé sobre uma lua minguante que esmaga um rosto. A figura 19, última das imagens que selecionamos, é atribuída ao artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528), intitulada “A Virgem do Crescente Vermelho”, em que apresenta Maria sentada sobre a lua amamentando seu filho.

Nossa intenção não é fazer uma análise e um relação dessas imagens com nossa fonte fílmica, uma vez que nosso objetivo neste capítulo é perceber a presença de atributos e símbolos relacionados às antigas divindades femininas, nas imagens de Maria em “Io sono con te”. Todavia, julgamos necessário mencionar, mesmo que de forma descritiva, a existência dessa tradição iconográfica de imagens sobre Maria, em que a lua é um elemento presente.

Em relação aos atributos referentes a Ártemis, como deusa lunar e que rege os partos, esses mesmos epítetos também estão presentes na deusa Hécate<sup>116</sup>, possibilitando associá-la às imagens fílmicas de Maria. Trícia Magalhães Carnevale (2012) afirma que a primeira associação de Hécate com os atributos de deusa lunar, se dá no verso 414 da *Teogonia* de Hesíodo.

Febe entrou no amoroso leito de Coios  
e fecundou a Deusa o Deus em amor,  
ela gerou Leto de negro véu, a sempre doce,  
boa aos homens e aos Deuses imortais,  
doce dê o começo, a mais suave no Olimpo.  
Gerou Astéria de propício nome, que Perses  
conduziu um dia a seu palácio e desposou,  
e fecundada pariu Hécate a quem mais  
Zeus Cronida honrou e concedeu esplêndidos dons,  
ter parte na terra e no mar infecundo.  
Ela também do Céu constelado partilhou a honra  
e é muito honrada entre os Deuses imortais (HESÍODO. Hino a Hécate: 1-12,  
1995, p.100).

Para Carnevale (2012), “ἢ δὲ καὶ ἀστερόεντος ἀπ’ οὐρανοῦ ἔμμορε τιμῆς” (Ela também do Céu constelado partilhou a honra), em grego, οὐρανοῦ (*ouranos*) significa a personificação do céu, enquanto constelado, indica a noite. Dessa forma, Hesíodo permite com que se associe Hécate com a lua ou mesmo com a Lua Nova – ao enunciar a partilha de honras com o céu noturno. Para a autora, é também na *Teogonia* que Hécate, desde sempre, foi a divindade que regia os nascimentos, conhecido como *Kourotrophos*.

---

<sup>116</sup> Para além dos já mencionados atributos, Hécate também é considerada uma deusa das terras selvagens, geralmente segurando tochas ou uma chave, sobretudo na sua forma tripla. Também é relacionada à magia, ao conhecimento de plantas, à feitiçaria, às encruzilhadas, à luz, ao fogo ou ao submundo.

Hécate, assim como Ártemis, pertence a uma longa tradição de divindades que possuem o título de *Kourotrophos*.

Apesar de o título *kourotrophos* ser comum a mais de cinquenta divindades, como Gaia, Deméter, Eileithyia, Iphigenia, Artemis e Hekate, observamos que se tratam de divindades que em diferentes momentos e contextos tiveram contato com a deusa, até mesmo Gaia considerando que Hekate descende dos Titãs, que por sua vez descendem de Gaia e Urano (CARNEVALE, 2012, p. 42).

Diante dessa multiplicidade de divindades *Kourotrophos*, optamos pela deusa Hécate porque outros de seus atributos e epítetos<sup>117</sup> também permitem perceber certa proximidade com outras imagens de Maria, em “Io sono con te”. Dentre eles está o epíteto *Propolos*: a assistente que conduz, guia e companheira.

Carnevale (2012, p. 40) sublinha que *Propolos* “[...] estaria em analogia à sociedade grega, como um servo que acompanha e auxilia no que o(a) nobre precisar”. As imagens e as informações em relação a esse epíteto relacionado a Hécate se localizam, principalmente, na literatura, no *Hino Homérico à Deméter*, em que a deusa guia e acompanha Perséfone no reencontro com sua mãe.

Segundo esse Hino de Homero, Perséfone foi raptada por Hades e desposada por ele. Foi Hécate (e Helios) que escutou seus gritos de angústia, no antro de sua caverna, enquanto sua mãe Deméter ouviu apenas o eco de sua voz. Isso foi o suficiente para que saísse em busca de Perséfone. Após dias perambulando em busca de sua filha, Deméter conhece Hécate que lhe relata sobre os gritos de sua filha. A partir desse momento Hécate a acompanha, e auxilia para que o reencontro entre mãe e filha acontecesse.

Nove dias, por toda a terra, a soberana Deô  
Vagou, levando nas mãos duas tochas flamejantes;  
Magoada, nem ambrosia, nem delicioso néctar  
Ela provou entrementes, nem quis banhar-se o corpo.  
Mas, quando no décimo dia surgiu radiosa aurora,  
Hécate deparou, que tinha fachos nas mãos:

<sup>117</sup> Em relação a Hécate, Carnevale (2012) destaca que ela possui ao menos cinco epítetos: *Propylaia* (guardiã apotropaica), *Propolos* (a assistente que conduz), *Phosphoros* (iluminadora, ou portadora de tochas), *Kourotrophos* (Rege o nascimento) e *Chthonia* (da Terra). Como já demonstramos, Maria parece presentificar dois destes epítetos (*Kourotrophos* e *Chthonia*), além do epíteto de *Propolos*, que vamos analisar agora. Carnevale (2012) também chama atenção que o mesmo epíteto pode estar presente em diversos deuses e deusas, como foi possível demonstrar os atributos relacionados à fertilidade, aos partos e à lua, em inúmeras divindades, inclusive em Maria. Ver maiores informações em: CARNEVALE, Trícia Magalhães. *Hekate, de deusa cônica dos atenienses do período clássico à deusa da feitiçaria no imaginário social do Ocidente* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UERJ, 2012. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ\\_1d951f5cb29606f9b1c3c80157ac943c](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_1d951f5cb29606f9b1c3c80157ac943c) Acesso em 23/06/2019



Esta a palavra tomou e nuncia lhe foi dizendo:  
 “Deméter dos ótimos dons, das Horas ó condutora,  
 Qual dos divinos celestes, ou dos humanos mortais,  
 Perséfone raptou-te e o caro peito feriu-te?  
 Clamor escutei; não viram, porém, meus olhos  
 Quem fosse; é tudo que sei, e sinceramente o digo”.  
 Assim a fala de Hécate; sem retrucar-lhe palavra,  
 De Réia a pulcrícoma filha, com ela rapidamente  
 Partiu, as tochas flamejantes em suas mãos levando.  
 Ao encontro foram de Hélios, que deuses e homens vigia.  
 (HINO HOMÉRICO II – A Deméter: 47-62, 2009, p.99-100)

Podemos identificar essa qualidade de *Propolos* em dois momentos no filme “Io sono con te”: a primeira delas é quando Maria, em visita à sua prima Elisabete que estava grávida, a persuade a não circuncidar a criança quando nascesse. Maria, que sempre se mostrou insatisfeita com tal tradição judaica, ao saber que Elisabete estava receosa em submeter seu filho a esta prática, imediatamente propõe que sua prima não circuncise o pequeno João após o parto.

**Figura 20:** Maria, guia de Elisabete



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:20:46 – 00:21:20.

As palavras, as ações e as intenções de Maria guiam sua prima a tomar uma atitude que ela mesma fará, quando Jesus nascer. Podemos considerar essa cena (figura 20) inserida no contexto do que se entende como *Propolos*. Isso se deve ao fato de que Maria guiou Elisabete, que estava sofrendo mediante a tantas imposições da tradição, como circuncidar seu filho e, ao mesmo tempo, não o alimentar com seu leite por quarenta dias, pois estaria impura. Maria consola Elisabete e a orienta a não circuncidar a criança. Mesmo Elisabete concordando com Maria, ela foi relutante, uma vez que seu marido Zacarias era um dos sacerdotes do templo.

Porém, em um segundo momento, o filme mostra que Elisabete seguiu o conselho de sua prima<sup>118</sup>.

O epíteto do *Propolos* é presentificado de maneira mais proeminente na relação que Maria mantém com Jesus, no filme, principalmente sobre a educação que oferece a ele. Essa relação é o tópico central de “Io sono con te” e, por isso, voltaremos a essa temática no próximo capítulo. No entanto, para entender como esse epíteto está presente no filme, vamos destacar algumas passagens em que Maria orienta e guia seu filho, ao interpretar os textos bíblicos com o intuito de responder as angustias de Jesus. (Figura 47).

**Figura 21:** Maria guia de seu filho



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 01:18:01.

A influência de Maria sobre Jesus também está presente quando ele demonstra as mesmas insatisfações com as cenas de violência que testemunha durante os sacrifícios animais ofertados no templo (figuras 44 e 45); Jesus também herda a amizade de sua mãe com HIIeI, que era uma pessoa que sofria todo tipo de violência e preconceito, sendo considerado um endemoniado pelas pessoas da cidade (figura 46). São essas (e outras) passagens, conforme demonstraremos no segundo capítulo, que nos permitem perceber a presença do epíteto do

<sup>118</sup> Ainda faremos algumas considerações sobre essa passagem, de Maria e Elisabete, neste capítulo. Além disso, também iremos destacar qual a origem, no primeiro testamento, que legitima o não aleitamento e a circuncisão.

*Propolos*, referente a Hécate, presente nas imagens de (e na própria) Maria, sendo outro atributo evocado na (e pela) nossa fonte.

Ademais, outro elemento pertencente às experiências temporais de Hécate e que está presente nas imagens filmicas de Maria, refere-se à sua tradição como deusa tríplice. Para Elisabete da Silva Costa (2006), Hécate, além de ser associada a divindades femininas lunares, a exemplo de Ártemis, também é considerada a deusa das encruzilhadas e, sob esse epíteto, apresenta uma forma tríplice (figuras 22 e 23). Nessa condição, é capaz lançar seu olhar para três estradas que se cruzam. Nesses locais eram colocados uma imagem de Hécate tríplice e se faziam sacrifícios nas noites de lua nova.

Carnevale (2012) chama a atenção para o século V a.e.c, quando existem evidências artísticas, em que a deusa Hécate pode ser vista em companhia das deusas Deméter e Perséfone compondo, assim, a Deusa Tríplice de Eleusis. Para a autora, quem produziu a primeira imagem triforme de Hécate (século V a.e.c), foi Alcâmenes (artista e escultor do período clássico), por meio dos relatos de Pausânias (geógrafo e viajante grego, 115-180 a.e.c). Todavia, somente chegou até nós cópias romanas.

Para Joana Vieira Varela (2015, p.10), também existem outras representações triformes da deusa Hécate, indicando-a como uma menina ou donzela; uma mulher jovem e adulta; e uma mulher madura, mais velha e sábia. “Por vezes, esta tríade é identificada com Perséfone, Ártemis e Hécate, ou ainda Selene, Ártemis e Hécate, sendo estas três deusas identificadas com a lua, cada uma com uma fase diferente: Selene a lua crescente, Ártemis a lua cheia e Hécate, a lua nova”. A autora ainda afirma que são, principalmente, as mulheres jovens que recorriam a Hécate, tendo em vista que essa deusa se faz presente nas três fases da vida da mulher: no nascimento, casamento e a morte.

É sobre essa tradição iconográfica de Hécate como deusa tríplice ou triforme, que representa as facetas de uma jovem, de uma mulher adulta e de uma mulher mais velha (anciã), que utilizaremos para analisar as imagens de Maria, em nossa fonte. O primeiro ponto refere-se na forma como a narrativa do filme apresenta as personagens de Maria, dividida em três momentos específicos da sua vida: uma Maria adolescente, por volta de seus quatorze anos; uma Maria adulta, em torno dos seus vinte seis anos e uma Maria idosa ou anciã, não sendo revelada sua idade.

**Figura 22:** As Três Faces de Maria



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:03:28; 01:28:17; 01:35:24.

Essa estrutura temporal sobre as fases de vida de Maria, que a narrativa do filme apresenta converge com as três faces temporais da Hécate triforme. O filme, como já mencionamos, se inicia com a voz da Maria anciã, narrando sua história de vida com Jesus, até seus doze anos. Essas imagens formam uma constelação de três temporalidades para interconectar toda a história de Maria. São três Marias, com suas experiências temporais confluindo para uma única Maria, numa relação trinitária-una. Dessa forma, assim como Hécate é a deusa tríplice que representa as três fases da mulher, Maria, de acordo com a narrativa do filme, apresentou essas três fases.

Outros símbolos ligados a essa concepção de Hécate, representada em três formas (jovem, adulta e anciã) e associada ao epíteto lunar, também mantêm conexões com outras imagens de Maria no filme, ou melhor, imagens criadas pela personagem de Maria, como os símbolos da *Triskle* e da *Triluna*. Tais símbolos, embora tenham sua origem na antiguidade, como o primeiro, estão fortemente ligados a religiosidades neopagãs modernas como a *Wicca*<sup>119</sup>, sobretudo, em relação à deusa tríplice, ao serem incorporados e ressignificados.

A primeira imagem criada por Maria está contextualizada na segunda fase do filme, quando Jesus acompanha seus pais e outros familiares para Jerusalém, com a intenção de ofertar sacrifícios e fazer orações para Iahweh no templo. Na volta a Nazaré, Maria e José percebem a ausência de Jesus no grupo. Nesse momento, cria-se uma confusão e algumas das pessoas do grupo saem em busca de Jesus (que mais tarde descobre-se que estava no templo).

Maria, diferentemente de José que estava nervoso e preocupado, conclui que, para saber o paradeiro do seu filho, é preciso refletir sobre as motivações que o levaram a desaparecer.

<sup>119</sup> A Wicca é uma religião neopagã influenciada por crenças pré-cristãs da Europa ocidental, que acreditam na presença do sobrenatural, como a magia, tendo como princípios as relações espirituais, em harmonia, do feminino e do masculino e sua interação com a natureza. No segundo e terceiro capítulo desta pesquisa, retomaremos as questões tanto do neopaganismo, como da Wicca.



Nesse momento, Maria se abaixa e faz três círculos de pedra, com duas pedras na parte de baixo e uma na parte de cima, como pode ser observado na figura 23. Ao terminar, Maria direciona seu olhar para a cabeça de um animal que estava em cima de brasas quase apagadas e conclui em voz baixa: “ele está no templo”.

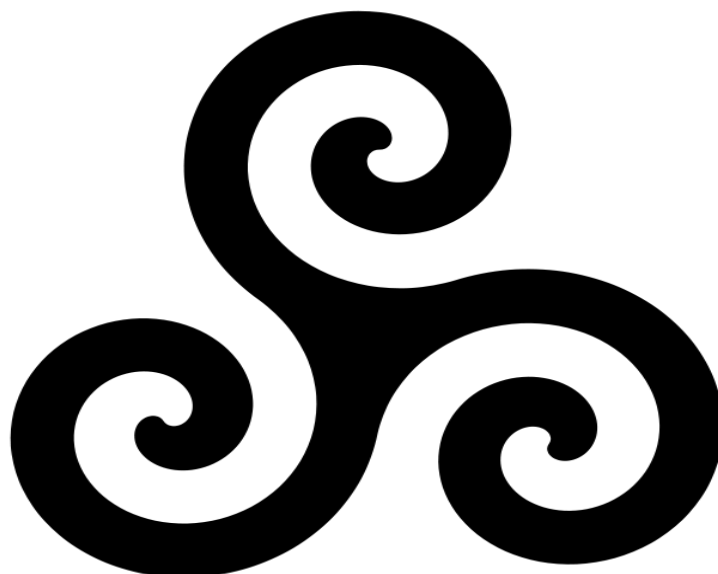
Esta figura que Maria desenha lembra o formato de um antigo símbolo indo-europeu e com grande presença na tradição celta, conhecido como *Triskle* (figura 24) que, com suas três pontas representa a própria deusa e as tríades da vida. Segundo Anna Khalil e Gebara Khalil (2010), esse símbolo está associado às energias tríplices e aos processos da existência: Vida, Morte e Renascimento. Para os autores, na maioria das religiosidades e tradições ligadas à *Wicca*, esse símbolo representa os aspectos da Deusa como Virgem, Mãe e Anciã; é um símbolo de poder e exaltação da Grande Mãe.

**Figura 23:** Os Círculos de Maria



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 01:30:29.

**Figura 24:** *Triskle*



**Fonte:** Disponível em: <https://www.imagick.com.br/?p=30072> Acessado em: 16/09/2019

Desta forma, a *Triskle* estabelece uma conexão com as três faces da Deusa (Donzela, Mãe e Anciã), bem como às três fases da lua (crescente, cheia e minguante), sendo um importante símbolo para a religião da Deusa (*Wicca*). Sobre essas três fases da lua, conhecidas como *Triluna* (figura 26), é possível fazer uma relação com outra imagem fílmica de Maria, na qual ela faz outro desenho de círculos de pedra. Porém, dessa vez, os círculos estão um ao lado do outro (figura 25).

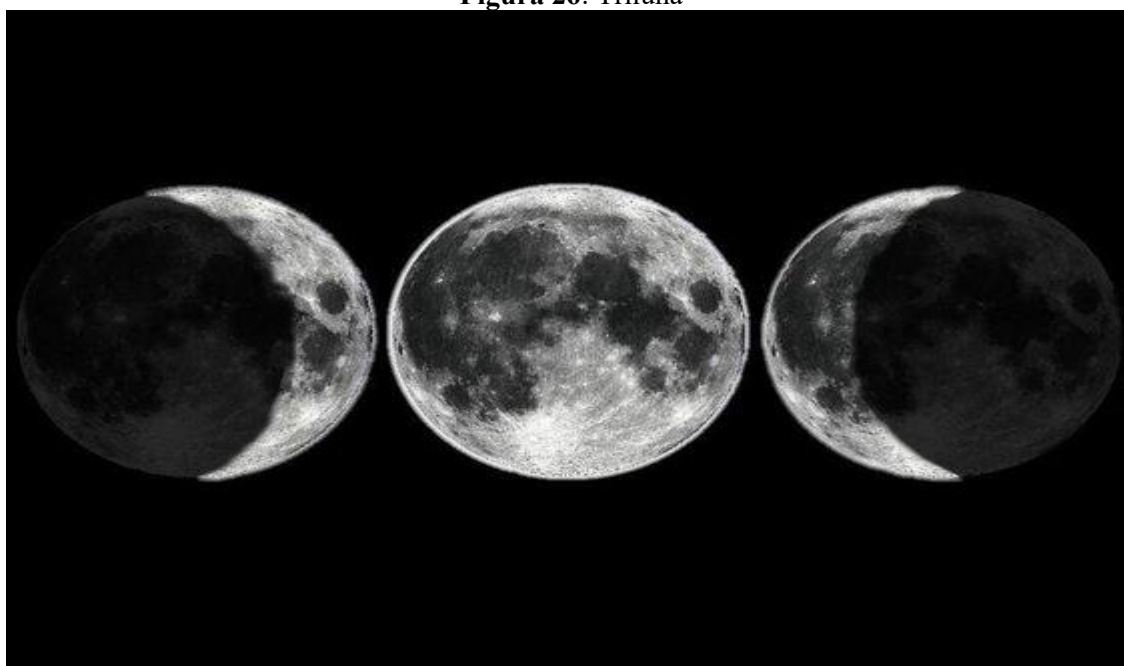
Essa imagem se deu na primeira fase do filme, quando Maria se isola à beira de um rio e começa a refletir sobre todas as cenas de violência que testemunhou: os maus tratos que seu amigo Hillel sofreu, a violência dos soldados romanos contra rebeldes judeus, ou o ritual de circuncisão. Durante esse momento de reflexão Maria, sentada no chão à margem do rio, elabora um desenho com três círculos de pedras.

**Figura 25:** Os círculos de Maria 2



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:35:17.

Figura 26: Triluna



Fonte: Disponível em: [https://aminoapps.com/c/wiccaebruxaria/page/blog/triluna-ou-lua-triplice/D8Vq\\_lvRiPuLWeZx3IK2pY8xeJZlaxknJLp](https://aminoapps.com/c/wiccaebruxaria/page/blog/triluna-ou-lua-triplice/D8Vq_lvRiPuLWeZx3IK2pY8xeJZlaxknJLp) Acessado em: 17/09/2019

A *Triluna* também é um símbolo ligado à Deusa, em especial, à Deusa Tríplice, sendo um símbolo das três faces visíveis da lua. É um símbolo *Wicca* que, segundo Beatriz Del Picchia (2019), a Lua Crescente simboliza a donzela; a Lua Cheia, a mãe; e a Lua Minguante, a anciã. Esse símbolo, dentro da tradição *Wiccana*, ainda tem sido utilizado para invocações à Grande Mãe e a todos os tipos de divindades femininas lunares. Essa ação de Maria em desenhar três círculos de pedras durante a narrativa do filme nos chamou a atenção, porque a forma de seus desenhos (círculos de predação sobrepostos e ao lado do outro) remete a *Triskle* e a *Triluna*. Esses símbolos, por sua vez, possuem grande força energética e emotiva, tal qual a perspectiva de *Engrama* elaborada por Warburg. Essa curiosidade nos levou a perguntar, via e-mail para roteirista do filme, se houve alguma influência da *Triskle* ou da *Triluna* em relação aos desenhos feitos por Maria. Segundo Micheli:

Quase nenhum elemento que você vê em um filme é “casual”: primeiro é decidido, depois escrito, preparado com os atores e a equipe e, finalmente, filmado e editado. Os desenhos feitos com água<sup>120</sup> ou com pedras de Maria

<sup>120</sup> Existe outro desenho feito com água por Maria, no filme, logo após ela deixar o ritual de circuncisão do sobrinho de José. Esse comportamento gerou a ira de Mordechai, que desferiu ofensas a Maria para José. Ela escutou tudo que seu cunhado disse, pois estava no outro cômodo da casa. Nesse momento, Maria joga água no chão, o que forma um único círculo. No momento em que enviamos o e-mail para Micheli, acreditamos que este desenho poderia ter algum significado, mas logo depois desistimos da ideia, não só pela resposta da roteirista, mas também por falta de alguma referência (ou repertório) simbólica e imagética de nossa parte, que permitisse fazer alguma

claramente têm um valor evocativo para nós. Fomos inspirados por uma passagem do Evangelho de João (Jo 8: 1-11). Jesus traça a escrita no chão, enquanto alguns homens querem apedrejar uma mulher adúltera e, de certa forma, “viola” a intenção violenta. O gesto de Jesus tem sido objeto de várias interpretações. Mas o que particularmente nos estimulou foi o próprio gesto. Sem recorrer imediatamente a palavras ou argumentos, a uma racionalidade que não é muito eficaz em situações de crise, Jesus distrai a atenção através de gestos não verbais e comunicação, e tira a centralidade de emoções destrutivas que arriscam arrastar tudo com elas. O gesto que imaginamos para Maria é na verdade uma oração ou está ligado a ela. Desenhar nas profundezas de si a verdade que a funda no bem. Tanto na história do Evangelho como na nossa Maria, o gesto tem algo oriental, certamente misterioso. Mas somente porque em nossa mentalidade tendemos a racionalizar um pouco de tudo e perdemos uma sabedoria mais sutil que está fortemente conectada ao plano espiritual<sup>121</sup> (MICHELI, 2019, não paginado).

Micheli estava mais preocupada sobre o gesto de se desenhar algo (que seria uma oração ou algo ligado a ela), do que na figura desenhada em si, para salientar sobre ineficácia da racionalidade mediante uma crise. Embora não afirme que tenha sofrido influência de símbolos neopagãos, mas se inspirado numa passagem do Evangelho de João, Micheli admite que esse gesto partilha de uma mentalidade oriental, talvez oriunda da cultura bizantina, como ela vai admitir sofrer influência, sobretudo em relação às cores das vestimentas de Maria no filme, como veremos no capítulo a seguir. Se esse for o caso, é importante lembrar que a Tunísia (local de gravação do filme) e a Itália (país responsável pela produção do filme, por meio de Chiesa e Micheli) foram espaços onde se desenvolveram a cultura e a arte bizantina.

No entanto, ainda possível perceber, por meio das palavras de Micheli, uma conexão entre os símbolos da *Triskle* e da *Triluna* com os desenhos feitos por Maria, no filme. Para isso, é preciso extrapolar a ação do gesto para pensarmos os significados evocados pelo resultado deste gesto. Isso significa dizer que para Micheli, ao afirmar que pretende ultrapassar a mentalidade em que “tendemos a racionalizar um pouco de tudo”, o gesto parece possuir algo de misterioso, capaz de estabelecer alguma conexão com “uma sabedoria mais sutil que está fortemente conectada com o plano espiritual”. Essa conexão não se dá, ao nosso ver, somente pelo gesto, mas no que a ação desse gesto significa e traz à tona, que são os desenhos de círculos de pedras de Maria. Esses círculos evocam a potência e a carga emocional (*Engrama*) dos

---

relação. Diferentemente dos outros dois símbolos de pedra, que acreditamos ter alguma relação com a Ancestralidade de Maria em relação ao Sagrado Feminino.

<sup>121</sup> Essas informações são oriundas de um questionário enviado, por e-mail, para a roteirista do filme que, gentilmente, concordou em respondê-lo. Esse questionário é o resultado de um primeiro contato que ocorreu no dia 09 de outubro de 2018, o qual foi respondido no dia 21 de janeiro de 2019.

símbolos da *Triskle* e da *Triluna*, que estão associado ao Sagrado Feminino, por meio da deusa tríplice e suas fases, representada pelas fases temporais de Maria (jovem, adulta/mãe e anciã) e as deusas lunares (que também auxiliam no parto), em que as fases da lua também estão conectadas com as fases de Maria, em “Io sono con te”.

São epítetos que emergem nas imagens de Maria de forma involuntária. Talvez, se emergissem de maneira isolada, pouco iria comunicar não dizendo nada sobre si e seu contexto iconológico. Todavia, como já mencionamos anteriormente, uma imagem sozinha pouco comunica, sendo preciso se aproximar de outras imagens para evocar algum sentido (imaginário social). Por isso, essas imagens produzidas por (e sobre) Maria estão acompanhadas, como já demonstramos (e ainda vamos apresentar outras), de outras imagens conectadas com o Sagrado Feminino, como divindades telúricas, cetônicas, da fertilidade, lunares e virgens.

É mediante o contexto do que já apresentamos sobre as relações de Maria, no filme, que inferimos que esses círculos desenhados por ela estão na esteira dessa simbologia da *Triskle* e da *Triluna*, elementos intrínsecos do Sagrado Feminino. A lua, presente durante a cena do parto de Maria, numa caverna, é uma imagem ancestral; é um *Engrama*, não como movimento ou forma, mas como um símbolo e atributo que possui uma a força *pathos* que está gravada numa psique individual, coletiva e social que presentifica experiências temporais que envolvem as imagens de Hécate triforme, Ártemis e as deusas lunares.

## 2.6. A amamentação e a sacralidade do leite do diabo

Nesse tópico, iremos demonstrar como algumas imagens de Maria presentificam dois outros aspectos ligados as antigas divindades femininas, que é o gesto da amamentação e o leite. Tais aspectos, no que se refere às imagens fílmicas de Maria, estão estreitamente associados uns aos outros, não sendo possível separá-los. Apenas na passagem da visita de Maria a Elisabete temos menção ao leite, mas não ao ato da amamentação. Elisabete, que estava no final de sua gravidez, recebe a visita de uma parteira que relata que uma ama de leite está sendo providenciada, uma vez que ela não poderia amamentar após o parto (por quarenta dias), pois seu leite antes de passar pelos rituais de purificação “é o leite do diabo”, sendo passível de “dá vermes”, conforme pode ser observado na legenda da figura 27.

**Figura 27:** O leite do diabo



..aquele líquido é o leite do diabo,  
dá vermes.

**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:22:18.

Maria, por ter presenciado essa cena, percebeu que também não poderia alimentar seu filho, logo quando ele nascesse, tendo de ficar de quarentena. Segundo o filme, as mulheres, após o parto, têm de passar por um processo de purificação e, por isso, não devem amamentar. Essa proibição em relação à mulher e essa consideração de que eram impuras, após o parto, são provenientes do texto do Levítico, do primeiro testamento, o qual sublinha que a mulher, ao dar à luz um menino:

“[...] ficará impura durante sete dias, como por ocasião da impureza e das suas regras. No oitavo dia, circuncidar-se-á o prepúcio do menino e, durante trinta e três dias, ela ficará ainda purificando-se do seu sangue, não tocará coisa alguma consagrada e não irá ao santuário, até que se cumpra o tempo de sua purificação”. (BÍBLIA, Levítico, 12: 2-4).

Maria, por sua vez, ignora essas determinações e insiste em amamentar seu filho, o que a motivou, por exemplo, a manipular José a levá-la a Belém, mesmo nos últimos dias de gravidez, conforme demonstrado na passagem retratada da figura 4. Maria, longe dos familiares de José, logo após dar à luz sozinha, concretiza seus planos e, imediatamente, amamenta seu filho. Tal passagem filmica contrapõe as informações do Novo Testamento, haja vista que, no Evangelho de Lucas, sobre a apresentação de Jesus no templo após seu nascimento, contém a



seguinte passagem: “Quando se completaram os dias para a purificação deles, segundo a Lei de Moisés, levaram-no a Jerusalém a fim de apresentá-lo ao Senhor [...]”.

De acordo com a descrição da nota de rodapé da Bíblia de Jerusalém sobre essa passagem: “A purificação era imposta só à mãe. Lc nota cuidadosamente que os pais de Jesus, assim como os de João, cumpriram todas as prescrições da Lei”. (BÍBLIA, Lucas, 2: 22-23). Em relação ao filme, isso não ocorreu, contrapondo os textos do Novo Testamento.

Por isso, no filme, Maria é constantemente repreendida por José e, na ocasião pós-parto, pela parteira que ele trouxe (figura 28), em que não deveria amamentar o recém-nascido, porque estava impura e deveria passar por rituais de purificação. Maria ignora os avisos e continua amamentando seu filho, repetidamente, mesmo diante de olhares e julgamentos.

**Figura 28:** O leite de Maria



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:42:45.

Segundo Jones e Ottavani (2014), o leite que Maria tanto insiste em amamentar a Jesus no filme, desrespeitando a tradição judaica, refere-se a um sinal de graça sendo um antigo símbolo de fertilidade, em que ela derrama de volta na terra. O leite se tornará o presente que Maria irá compartilhar com seu filho, Jesus, apesar dos avisos de quem o considera impuro nos primeiros dias da vida da criança. Podemos compreender este leite materno como o elemento que permitirá que o filho de Maria se torne divino, pelo qual sua sacralidade é dependente de um símbolo pagão de ritos antigos.

O leite, associado à amamentação e aos seios, é um atributo divino e sagrado, ligado a diversas divindades, como as deusas antigas. Durand (2012, p.258) reconhece o leite como elemento arquetípico (no sentido junguiano) da psique humana, sendo considerado o alimento



primordial e o arquétipo alimentar, em que “[...] ‘toda bebida feliz é um leite materno’. O leite é o ‘primeiro’ substantivo bucal”. Ou seja, o leite é outro elemento presente nas imagens filmicas de Maria que a conecta com sua Ancetralidade do Sagrado Feminino.

Durand (2012), ainda lembra que as imagens lactiformes estão presentes nos cultos primitivos da Grande Deusa, sobretudo em estatuetas paleolíticas, e os seios hipertrofiados sugerem a abundância alimentar. Além disso, a *genitrix* (Mãe geradora) faz, por vezes, o gesto de mostrar, oferecer e apertar os seios, em que a Grande Mãe é polimasta (referente a mamas adicionais e/ou acessórias), como Diana de Éfeso. Nesse contexto, evocamos novamente as imagens relativas a Ártemis/Diana, mas referente a uma experiência temporal em que foi representada com inúmeros seios espalhados pelo seu corpo (figura 29) e não como deusa caçadora.

**Figura 29:** Ártemis/Diana de Éfeso



**Fonte:** A Senhora de Éfeso, século I, Museu Arqueológico de Éfeso. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo\\_de\\_%C3%81rtemis#/media/File:Artemis\\_Efes\\_Museum.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_de_%C3%81rtemis#/media/File:Artemis_Efes_Museum.JPG)  
Acessado em: 21/05/2109

Para Marquetti (2002/2003), a imagem de Ártemis de Éfeso, que desde o século VII a.e.c. tem seu culto mantido, passando pelo período helenístico e romano, não é a imagem da jovem caçadora (figuras 14 e 15), mas uma deusa semelhante às asiáticas, associada à fecundidade e com afinidades cretenses. Essa imagem é representada por um corpo cilíndrico e

quatro filas de seios<sup>122</sup> simbolizando força, vitalidade, fertilidade e abundância da natureza. Além disso, também contém imagens de cabeças de touro que revestem a parte inferior de suas vestes, e pelas abelhas que ladeiam sua coroa em forma de torre e pelo corpo da deusa.

Dessa forma, essa insistência que Maria mantém com o leite no intuito de amamentar seu filho, é tributária de uma determinada tradição de divindades lactantes; é um epíteto divino que simboliza a sacralidade e, ao mesmo tempo, é sacralizado por Maria, como personificação de deusa da fertilidade.

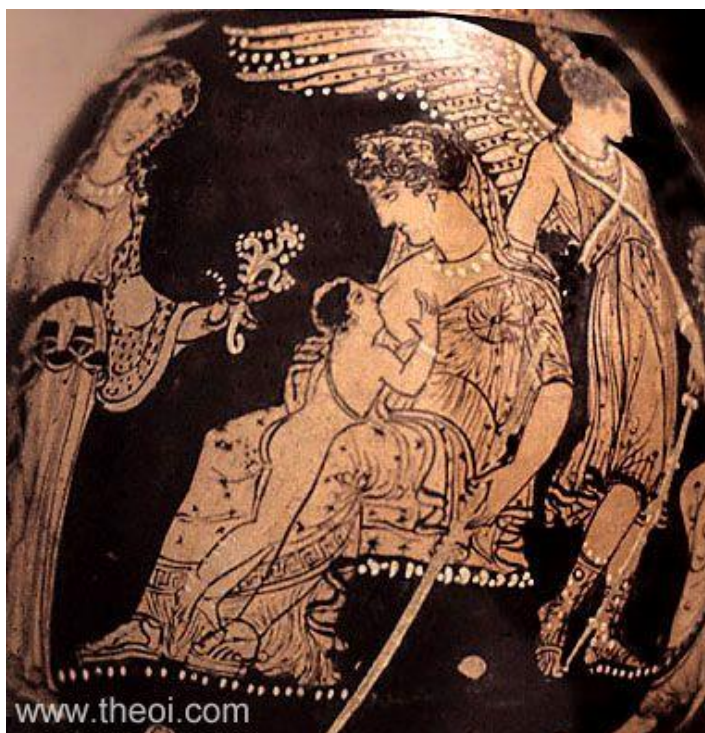
O leite sinaliza, além da fertilidade, a fecundidade por meio de seu potencial simbólico como alimento do mundo e da vida. Para Joachim Kugler (2014, p.104), “se, por exemplo, você receber o leite de uma rainha ou deusa, pode ser muito convidativo beber - mesmo como uma pessoa adulta. Isso te tornará forte e poderoso”<sup>123</sup>. Na imagem filmica de Maria retratada pela passagem da figura 28, é possível perceber a presença desse atributo antigo, poderoso e potente, capaz de criar vidas, ou mesmo galáxias, como é o caso de algumas narrativas míticas que descrevem sobre a origem da Via Láctea.

### Figura 30: Hera amamenta Heracles

---

<sup>122</sup> Para Marquetti (2002/2003, p.36) “Pesquisadores como Triomphe (1989, cap. V), Seiterli (1979, p. 3-16), Fleischer (LIMC, p. 7623) entre outros, aventam mais de uma possibilidade para os elementos representados no peito da Ártemis de Éfeso. Dentre eles, encontram-se: seios; testículos de touros sacrificados à deusa em seus ritos de mistério para a renovação da natureza, como relata Calímaco, bem como ovos de avestruz. Nas três hipóteses, o simbolismo da fecundidade permanece inalterado, pois os seios estão ligados ao aleitamento/nutrição, os testículos à pujança viril da reprodução e os ovos ao germe da vida”. Ver maiores informações em: MARQUETTI, Flávia Regina. A protofiguratividade da Deusa Mãe. *Classica*, São Paulo, v. 15/16, n. 15/16, p. 17-40, 2002/2003. Disponível: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/224> Acessado em: 22/06/2019.

<sup>123</sup> Traduziu-se do inglês: “If, for example, you get the milk of a queen or goddess, it may be highly inviting to drink it – even as an adult person. It will make you strong and powerful”. Ver Maiores informações em: TOGARASEI; KUGLER. The Bible and children in Africa. IN: KUGLER, Joachim. *Why Should Adults Want to be sucklings again? Some remarks on the Cultural Semantic of breast-feeding in Christian and Pre-Christian Tradition*. UBP, 2014. Disponível em: <https://d-nb.info/1153408007/34> Acessado em: 29/05/2019.



**Fonte:** Museu Britânico, Londres. 360 – 350 a.e.c. Disponível em:  
<https://www.theoi.com/Gallery/K4.11.html> Acessado em 22/05/2019

Segundo a descrição da figura 30 pelo site *Theoi Greek Mythology*<sup>124</sup>, trata-se de uma imagem do período clássico tardio e/ou início do período helenístico, datada de 160-350 a.e.c, e que retrata o pequeno Hércules (ou Hércules, de acordo com a mitologia romana) que amamenta no seio da deusa Hera, esta que estava dormindo. Quando ela descobriu que era o filho de seu marido Zeus com outra mulher, “[...] ela o empurrou para longe e seu leite se dividiu pelos céus para formar a Via Láctea.”<sup>125</sup>

Esse relato apresenta o leite como atributo divino e criador, associado à Grande Mãe Hera. O leite, como atributo e símbolo divino, é capaz de criar galáxias inteiras, segundo a descrição da figura 30, fruto do imaginário social da época e das narrativas mitológicas que exprimiam a relação de Hera com o filho bastardo de Zeus. Na figura 31, do pintor barroco Peter Paul Rubens (século XV), é possível testemunhar o mesmo relato, além de demonstrar como o leite de Hera jorra para fora da boca da criança, formando a Via Láctea. De forma semelhante,

<sup>124</sup> Este site refere-se a um projeto que explora a mitologia grega e os deuses da literatura clássica e da arte. O objetivo do projeto é fornecer um guia de referência abrangente e gratuito sobre os deuses (*theoi*), espíritos (*daimones*), criaturas fabulosas (*theres*) e heróis da mitologia e religião grega antiga. Para maiores informações, consultar: <https://www.theoi.com/Olympios/ArtemisMyths.html#Birth>

<sup>125</sup> Informações retiradas do site Theoi Greek Mythology, disponível em: <https://www.theoi.com/Gallery/K4.11.html> Acessado em 22/05/2019



também podemos observar esse mesmo episódio na figura 32, do artista Jacopo Tintoretto, do século XVI.

**Figura 31:** A Criação da Via Láctea de Peter Paul Rubens



**Fonte:** O nascimento da Via Láctea, 1636. Quadro do pintor barroco Peter Paul Rubens. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rubens\\_V%C3%ADa\\_L%C3%A1ctea.jpg#/media/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_The\\_Birth\\_of\\_the\\_Milky\\_Way,\\_1636-1637.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rubens_V%C3%ADa_L%C3%A1ctea.jpg#/media/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Birth_of_the_Milky_Way,_1636-1637.jpg) Acessado em: 21/05/2019

**Figura 32:** A origem da Via Láctea por Jacopo Tintoretto



**Fonte:** Jacopo Tintoretto - A Origem da Via Láctea – 1574. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Origin\\_of\\_the\\_Milky\\_Way\\_\(Tintoretto\)#/media/File:Jacopo\\_Tintoretto\\_-\\_The\\_Origin\\_of\\_the\\_Milky\\_Way\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Origin_of_the_Milky_Way_(Tintoretto)#/media/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Origin_of_the_Milky_Way_-_Google_Art_Project.jpg) Acessado em: 16/12/2018.

Outra versão é narrada pelo poeta romano Virgílio (70 – 19 a.e.c) no poema épico Eneida, relatando que Hera foi induzida pela deusa Atena a amamentar o jovem Hércules, sem que soubesse que era ele. Através do leite divino de Hera, o filho de Zeus conseguiu sua imortalidade e que, em sua juventude e maturidade, realizou diversas façanhas e atos heroicos, dentre eles estão os famosos “12 trabalhos”<sup>126</sup>.

De toda forma, independente da origem do relato sobre o nascimento da Via Láctea e/ou a amamentação de Hera em relação a Hércules, tais relatos e suas representações artísticas (como as figuras 30, 31 e 32) apresentam o leite como elemento sagrado e poderoso, acompanhado pelo gesto de amamentar. Esses dois elementos (leite e amamentação) também estão presentes nas imagens filmicas de Maria (figura 28), em nossa fonte que, por sua vez, evoca sua Ancestralidade do Sagrado Feminino. É a presença desses elementos, associados às deusas antigas, que nos permite inferir que, na imagem da amamentação de Maria, são presentificados determinados espaços de experiências, em que o leite é concebido de forma sacralizada.

### **2.6.1. Algumas considerações entre Ísis e as imagens filmicas de Maria**

Essas imagens da amamentação de Maria, inevitavelmente, também estão na esteira de uma tradição iconográfica e simbólica das imagens e culto a deusa egípcia Ísis, amamentando seu filho Hórus. Os primeiros registros de adoração de Ísis surgem por volta de 2.500 a.e.c, durante a V dinastia egípcia. Ou seja, antes de Maria amamentar seu filho divino com seu leite sagrado, Ísis já havia feito milênios antes com o seu filho, o deus Hórus.

Para Sabrina Higgins (2012), o gesto de oferecer o peito para alimentação tem um simbolismo distinto no antigo Egito, porque a mãe divina representa a nutrição da vida e da divindade<sup>127</sup>. José das Candeias Sales (2015) sublinha que, na tradição faraônica, a mãe divina

<sup>126</sup> Para maiores informações, consultar: VIRGÍLIO; *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

<sup>127</sup> Traduziu-se do inglês: “The milk, or the act of nursing, acts primarily as a metaphor for the Eucharist, and maintains an entirely Christian meaning, independent of any iconographic similarities it may bear with Isis lactans”. Para maiores informações HIGGINS, Sabrina. Divine Mothers: The Influence of Isis on the Virgin Mary in Egyptian Lactans-Iconography. *Journal of the Canadian Society for Coptic Studies* 3–4 — 2012. Disponível em:

alarga a sua prole ao seu filho Hórus, em que ocupa o poder, legitimando, assim, o seu exercício; o leite de Ísis que amamenta seu filho é a fonte de energia, o “néctar da vida espiritual” e que apresenta um forte valor simbólico.

Kugler (2014) afirma que o leite materno foi, em muitas culturas pré-cristãs, um símbolo sagrado e com significado mais profundo, não sendo apenas um fenômeno fisiológico. A mãe, ao amamentar seu filho, transmitirá alguma parte de seu caráter ou essência para ele. Na tradição egípcia, por exemplo, o leite divino transporta o poder de exercitar o ofício divino do reinado, de forma legítima.

Essa informação nos permite perceber a relação da personagem de Maria com sua insistência em amamentar seu filho recém-nascido, mesmo sabendo que a criança não deveria receber o leite da mãe após o parto. Como já informamos, Maria é a principal responsável pela construção do caráter de seu filho, por meio da educação que oferece a ele, influenciando-o em diversas áreas da sua vida. É ela quem o ensina sobre as escrituras sagradas e serão esses ensinamentos que farão parte da formação e da argumentação dele quando questionará os sacerdotes no templo<sup>128</sup>.

Maria, antes de transmitir por meio de seu leite parte de seu caráter e/ou essência para Jesus, sofreu o mesmo processo, como é mencionado no início do filme, quando é narrado pela voz de Maria na sua fase anciã, que ela nasceu do amor e pelo leite de sua mãe: “Eu nasci do amor...um amor que nasci sem questionar, sem esperar... começando pelo leite de minha mãe”. Essas palavras são ditas momentos antes do monólogo referente as figuras 9, 10 e 11 relativas a virgindade Maria. Nesse contexto, retomamos a figura 11, que mostra o momento que o leite que Maria ordenhava de uma cabra cai no chão e se espalha.

Temos nessa passagem a união de dois elementos atribuídos ao Sagrado Feminino, que é a terra e o leite que, de acordo com a figura 11, se confluem, mas também se mesclam, pois, o leite, ao se espalhar pelo chão, retorna para o interior da terra e sua origem telúrica. Podemos interpretar, ainda, que a história de vida de Maria no filme começa através da sacralidade do leite de sua mãe e que, por meio dele, conheceu o amor. Ana transmitiu a Maria parte de sua essência e/ou caráter, como a sua autonomia e a sua insubmissão ao masculino, sempre se

---

[https://www.academia.edu/1954926/Divine\\_Mothers\\_The\\_Influence\\_of\\_Isis\\_on\\_the\\_Virgin\\_Mary\\_in\\_Egyptian\\_Lactans-Iconography\\_Journal\\_of\\_the\\_Canadian\\_Society\\_for\\_Coptic\\_Studies\\_3\\_4\\_2012\\_71-90](https://www.academia.edu/1954926/Divine_Mothers_The_Influence_of_Isis_on_the_Virgin_Mary_in_Egyptian_Lactans-Iconography_Journal_of_the_Canadian_Society_for_Coptic_Studies_3_4_2012_71-90) Acessado em: 29/05/2019

<sup>128</sup> Iremos nos deter sobre essa relação da influência direta de Maria sobre as ações do seu filho no próximo capítulo desta pesquisa.

impondo em relação a um *ethos* patriarcal ligado à tradição judaica, representada pelo personagem de Mordechai, primo de José.

Maria, na sua adolescência, parecia não possuir força suficiente para confrontar o parente de seu marido, por isso, em muitas situações, foi preciso que Ana intervisse e auxiliasse sua filha. Essas situações, por exemplo, serviam de modelo para Maria, como se sua mãe lhe ensinasse como se comportar diante da autoridade masculina e religiosa<sup>129</sup>. Portanto, Maria, ao amamentar seu filho, transmite suas características e seus ensinamentos que, outrora, foram herdadas de sua mãe Ana, além de sua essência divina. É o leite da mãe divina (Maria) que legitima a divindade do deus-menino (Jesus), em que Maria é a própria deusa que tornou presente sua Ancestralidade, do Sagrado Feminino.

Segundo Kugler (2014), na tradição egípcia, quando uma deusa dá o peito para um bebê, seu leite dará o poder divino da bênção fornecido pela amamentação. O leite de Ísis é especialmente conectado com o poder do reinado divino. Quando a deusa é representada como Ísis<sup>130</sup> lactante, ela não dá apenas o peito para seu filho mítico, mas também ao rei egípcio, que é uma encarnação de Hórus. Podemos inferir situação semelhante com Maria que, com seu leite sagrado, transmite para o pequeno Jesus sua realeza e divindade, no filme.

Essa experiência temporal sobre o leite como atributo divino serviu até mesmo aos propósitos de alguns imperadores romanos, para expressar a legitimidade de seu poder, que teria origem divina. Kugler (2014) menciona o caso do Cesar Domitian, que ergueu um obelisco em seu *iseum campense*, área sagrada dedicada a deusa Ísis. Isso significa dizer que o mundo cultural greco-romano também conheceu a ideia de que o leite das deusas transmitia o poder real e sagrado. O exemplo mais conhecido é o de Hércules sendo amamentado por Hera, como já demonstramos através das figuras 30, 31 e 32.

Historicamente, o culto a Ísis e sua imagem espalharam-se para além das fronteiras do Nilo e alcançou todo mundo greco-romano, assumindo diversas formas e características,

---

<sup>129</sup> Essa perspectiva de Ana, como modelo de feminilidade para Maria, será melhor trabalhada no próximo capítulo.

<sup>130</sup> É importante mencionar que o tema do leite como símbolo sagrado, de divindade e realeza, não se limita a Ísis. Segundo Kugler (2014), talvez ela seja a mais importante mãe do rei, mas, definitivamente, não é a única ama de leite do rei, pois o rei também é alimentado por diferentes deidades femininas, como Hathor representada em sua aparência divina como uma vaca selvagem. Kugler (2014, p.110) menciona, por exemplo, um relato de Hathor falando com a sua filha divina-Real: "... eu sou sua mãe, criadora de sua beleza. Eu tenho te amamentado então você tem os direitos de Horus, o poder real sobre o Sul e sobre o Norte. Te dou anos de eternidade [seu reino nunca acabará]". Ver maiores informações em: TOGARASEI; KUGLER . The Bible and children in Africa. IN: KUGLER, Joachim. *Why Should Adults Want to be sucklings again? Some remarks on the Cultural Semantic of breast-feeding in Christian and Pre-Christian Tradition*. UBP, 2014. Disponível em: <https://dnb.info/1153408007/34> Acessado em: 29/05/2019



conforme a época e seu espaço de atuação. Com a dominação, em 322 a.e.c, pelo exército grego, o Egito passa por profundas transformações políticas, sociais e culturais, ressoando, inclusive, em suas práticas religiosas. O culto a Ísis passa por esse processo de transformações que, ao mesmo tempo que sofre, também exerce influência na cultura helênica e suas tradições religiosas, tendo templos em Delos, Atenas, por exemplo, onde seu culto se torna oficial.

Em 200 a.e.c., com a dominação de Roma sobre o Egito, Ísis e seu culto (símbolos, elementos, atributos e epítetos) novamente sofreram transformações e se mesclam com as tradições culturais e religiosas do invasor. O imperador Calígula (12-41 a.e.c.), fascinado com a o caráter divino dos faraós, em 37 e.c., ergue um templo para Ísis onde seria o território do deus Marte. Márcio Sant'Anna (2010) destaca, por exemplo, que, sob o domínio do Império Romano, o culto a Ísis difundiu-se, principalmente, pelas regiões próximas ao mar Mediterrâneo, chegando a existirem templos em honra a deusa na península Ibérica. Acrescentamos, ainda, que existiram templos no continente africano, no oriente médio e na Alemanha.

Sales (2018) afirma que a diáspora mediterrânica do culto isíaco representa um novo patamar do seu culto, pois deixa de ser uma deusa egípcia local e se transforma numa deusa de carácter universal. Ao se espalhar pelo Mediterrâneo, o culto à deusa se prestou a assimilações e apropriações. É nesse processo de diálogo intercivilizacional que se percebe como a sua coexistência no tempo (vários séculos) e no espaço (várias regiões) moldou a imagem material e mental que os vários povos assumiram da antiga deusa egípcia.

As transformações que o culto e, conseqüentemente, as imagens de Ísis sofrem com as tradições greco-romanas podem ser percebidas, sobretudo esteticamente. Isso fica evidenciado quando comparamos as figuras 33, 34, 35 e 36, em que cada uma delas apresenta contornos próprios.

**Figura 33:** Ísis e Hórus

**Figura 34:** Ísis e Hórus 2





**Fonte:** Estátua de Ísis cuidando de Hórus. Século VII a.e.c. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dsis#/media/File:Egyptian\\_-\\_Isis\\_with\\_Horus\\_the\\_Child\\_-\\_Walters\\_54416\\_-\\_Three\\_Quarter\\_Right.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dsis#/media/File:Egyptian_-_Isis_with_Horus_the_Child_-_Walters_54416_-_Three_Quarter_Right.jpg) Acessado em: 22/05/2019.

**Figura 35:** Ísis Lactante



**Fonte:** Deusa amamentando a criança Horus, Egito, terceiro período intermediário, 800-650 a.e.c., faiança - Museu de Arte de Hood, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, EUA. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goddess\\_Suckling\\_the\\_Child\\_Horus,\\_Egypt,\\_Late\\_Third\\_Intermediate\\_Period,\\_800-650\\_BC,\\_faience\\_-\\_Hood\\_Museum\\_of\\_Art\\_-\\_DSC09278.JPG?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goddess_Suckling_the_Child_Horus,_Egypt,_Late_Third_Intermediate_Period,_800-650_BC,_faience_-_Hood_Museum_of_Art_-_DSC09278.JPG?uselang=fr) Acessado em: 31/05/2019.

**Figura 36:** Ísis Lactante 2



**Fonte:** Museu do Vaticano, Roma. Ísis amamentando Hárpocrates. Século I a.e.c. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Musee\\_Pio\\_Clementino-Isis\\_lactans.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Musee_Pio_Clementino-Isis_lactans.jpg) Acessado em: 23/05/2019;



**Fonte:** Estatueta de calcário de Ísis lactans de Antinoe (IV a.e.c.). Museu de Dahlem, Berlim. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/312192708\\_Divine\\_Mothers\\_The\\_Influence\\_of\\_Isis\\_on\\_the\\_Virgin\\_Mary\\_in\\_Egyptian\\_Lactans-Iconography/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/312192708_Divine_Mothers_The_Influence_of_Isis_on_the_Virgin_Mary_in_Egyptian_Lactans-Iconography/figures?lo=1) Acessado em: 29/05/2019

As figuras 33 e 34 se referem a Ísis com o menino Hórus no colo, mas em nenhuma delas o bebê está sendo amamentado, ou seja, com a boca no peito da mãe. Tem-se apenas o gesto que dá a entender que a criança ou já se alimentou ou ainda o fará. A figura 33 é datada do século VII a.e.c e está localizada no O *Walters Art Museum*, em Mount Vernon-Belvedere, em Baltimore, Maryland, nos Estados Unidos. Essa iconografia remete a uma tradição egípcia-faraônica, e está usando uma espécie de cocar de abutre<sup>131</sup>, assim como as rainhas faraônicas também usavam, além de uma coroa composta por um disco solar, entre dois chifres, aparentemente de vaca.

Na figura 34, datada entre 800-650 a.e.c., atualmente no Museu de Arte de Hood, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, EUA, Ísis tem outro formato de coroa, mais singela e menos chamativa, além de também usar um cocar, apesar de ser pouco perceptível, devido à forma como se conservou ao longo do tempo. Todavia, ambas estão sentadas com as pernas juntas, com a coluna ereta e a mão direita abaixo do seio, e com uma silhueta mais estreita.

<sup>131</sup> Referência à deusa abutre *Nekhbet*, que tem origem pré-dinástica e auxiliava nos nascimentos reais e divinos, que faz uma simbiose com a deusa Ísis.

Nas figuras 35 e 36, as duas Ísis compreendem sua tradição lactante (*Isis lactans*), sendo a primeira referente ao século I a.e.c. e a segunda datadas do século IV a.e.c. Ambas são imagens que foram produzidas durante a dominação greco-romana: a figura 35 é de origem romana, atualmente localizada no Vaticano que, diferente das figuras 33, 34 e 36, a criança está sendo amamentada, pois se encontra com a boca no seio da mãe. A figura 35 é oriunda de Antinoópolis, no Egito, e se encontra, atualmente, no museu de Dahlem, Berlim. Nessa imagem, a criança está um pouco distante do seio, como se ainda fosse se aproximar para se alimentar.

As imagens 35 e 36 partilham de outra estética para os traços do rosto, da silhueta, o formato de Ísis, do bebê e o espaço entre as pernas da deusa, diferente das imagens 39 e 40, em que Ísis está com as pernas juntas. O bebê Hórus, nas imagens 35 e 36, tem um formato mais arredondado, assim como sua mãe, do que a Ísis e o bebê das figuras 33 e 34, em que mãe e filho têm formatos mais compactos. Além disso, nas imagens 33 e 34, o menino Hórus tem uma coroa, diferente das demais imagens. De uma maneira geral, nossa intenção foi apenas destacar, mesmo que de forma descritiva, algumas diferenças pontuais dessas imagens de Ísis amamentando, durante o período faraônico e o período greco-romano.

Sant'Anna (2010) afirma que as ressonâncias do culto, mas também das imagens e dos símbolos relacionados a Ísis, atingiram diretamente o modo como os primeiros cristãos se apropriaram da iconografia da deusa para representar a Virgem Maria.

A veneração da mãe de Jesus recebeu um forte impulso quando a partir de 312 d.C., pelo ato de tolerância promulgado pelo imperador Constantino, o cristianismo se converteu, pouco a pouco, em religião imperial, com a consequente conversão das massas pagãs do Império. Esta gente acostumada a milênios de culto à Grande Mãe, à deusa, etc. não podia aceitar sem mais o patriarcalismo judaico adotado pelo cristianismo primitivo. Não é de surpreender que tenha sido no Egito onde se originou a adoração de Maria sob o título de *τεοτόκος* – “aquela que espera o filho de Deus”. Mais tarde, no Concílio de Éfeso (431 d.C.) esta designação egípcia foi convertida em dogma da Igreja. Como vemos foi no Egito, onde até a o início da era cristã Ísis (com o filho Hórus nos braços) fora adorada, onde se cristalizou o culto à Virgem Maria (com o menino Jesus nos braços). Ou melhor, onde a deusa Ísis se converteu na Virgem Maria. Parece então, que o destino de Ísis foi converter o cristianismo primitivo, descendente direto do judaísmo monoteísta patriarcal, numa religião sincrética (SANT'ANNA, 2010, não paginado).

Sant'Anna (2010) ainda relata que a proibição do culto aos deuses pagãos promoveu a transferência dos atributos de Ísis para a Virgem Maria, associando-a aos atributos de fertilidade, à concepção sobrenatural, ao tratamento de doenças e à proteção das crianças. Nesse sentido, boa parte dos templos cristãos dedicados ao culto à Maria e seu filho estão localizados em áreas onde se realizavam o culto a Ísis. São essas informações que nos permitem perceber

como as imagens filmicas de Maria amamentando (e o contexto que se dá essa amamentação) estão na esteira das experiências temporais e iconográficas que envolvem a deusa Ísis, amamentando seu filho Hórus.

## **2.7. Apropriações, assimilações e tensões entre os cultos e as imagens das antigas divindades femininas e da virgem Maria**

Não apenas com Ísis, mas todas as deusas a que fizemos referência neste capítulo, por meio de seus atributos que estão presentes nas imagens filmicas de Maria, participaram, de alguma forma, como parte do repertório de uma Igreja cristã, ainda em formação, para a construção do culto mariano. Por isso, não é estranho perceber, nas imagens de Maria em “Io sono con te”, a confluência de tantos atributos de deusas antigas que, num primeiro momento, parecem dispersos temporalmente e espacialmente.

Entretanto, em um segundo momento, é possível perceber que as imagens filmicas de Maria que a ligam a Ártemis ou Ísis, por exemplo, possuem uma historicidade e uma relação de trocas, disputas e apropriações, por parte de um cristianismo dos primeiros séculos, desejoso por conquistar espaços e fiéis. Essas imagens circularam por toda Europa, oriente médio e norte da África, sofrendo ressignificações, esvaziamentos ou acréscimos, conforme os usos que eram feitos delas.

O cristianismo estava situado num grande caldeirão cultural, com diversas tradições religiosas próprias, mas também fundidas umas com as outras. Por isso, é possível perceber nas imagens de Maria, inclusive independente de nossa fonte, a continuidade e/ou o resultado de tradições iconográficas que permeiam as imagens antigas e medievais de divindades femininas. As populações locais onde estas imagens circulavam estavam habituadas com uma multiplicidade de divindades femininas, com formas e expressões distintas, por vezes, contraditórias.

Esse mosaico referencial, certamente, facilitou a inserção das figuras femininas divinizadas do cristianismo, como o caso de Maria (e de outras santas), atribuindo e assumindo significados e funções comuns nas regiões que circulavam. Dentro desse processo de assimilação, observa-se que nem Maria nem as deusas permaneciam iguais, uma vez que as principais características idenitárias de um cristianismo emergente, nos primeiros séculos medievais, era a flexibilidade. O culto mariano se apropriou de elementos próprios da cultura

das regiões onde se estabeleceu, influenciando diretamente as formas estéticas, bem como o próprio corpo doutrinário do seu culto.

Um bom exemplo dessa relação de apropriações que o cristianismo, através de Maria, desenvolve, se deve aos entrelaçamentos culturais entre os diversos cultos do paganismo, ao longo da Idade Média. Segundo Belting (2010), o cristianismo não tinha muito a oferecer além dos seus santos como substitutos de divindades protetoras, ou práticas que atendessem as multiplicidades de cultos locais.

Paredes (2011) informa que as deusas mais influentes nas regiões que os cristãos dos primeiros séculos viviam, eram Ísis, Celeste e Cibele. Dentre estas, Ísis era a deusa mais popular no Egito e em Roma, quando houve seu reconhecimento oficial por Calígula. “Com a helenização, Ísis se transformou em Deméter, Osíris em Dionísio, e Hórus em Apolo. Quando os cristãos lutaram energicamente contra a idolatria, o culto a Ísis lhe opôs resistência”. (PAREDES, 2011, p.174)

Mais do que resistir, o culto de Ísis (e de outras divindades) se opôs aos investimentos constantes do cristianismo, ao mesmo tempo em que serviu de modelo para ele, no que concerne a seus atributos e símbolos para construção do emergente culto mariano. Isto justificaria a semelhança (se não, a cópia) de estatuas e estatuetas de deusas pagãs nas primeiras representações de Maria e Jesus. Para Paredes (2011, p.177), “[...] a iconografia de Ísis e Hórus foi basicamente adotada pelos cristãos quando começaram a representar Maria e Jesus, como mãe e filho”.

Sobre esse assunto, Belting (2010, p, 39) afirma que Ísis<sup>132</sup> foi descrita por Plutarco como a justiça que se eleva ao divino, porque é a sabedoria; é aquela que é tudo, por causa de seus milhares de nomes. “Mãe do menino Hórus, com quem ela aparece em um mural egípcio – com qualidades que poderiam ser prontamente transferidas a Maria, pois elas inspiravam a confiança daqueles carentes de proteção”.

Warburg (2010) também demonstra essa relação entre Maria, com uma criança no colo, e as imagens de Ísis e Hórus, relacionando-a com a pintura de Sandro Boticelli, conhecida como *Madonna Chigi*. O autor relaciona ainda os artefatos arqueológicos do antigo Egito, que mostram Ísis segurando seu filho Hórus (30 a.e.c.) na palma da mão, com a imagem do segundo decano de Virgem de Abu Ma'schar<sup>133</sup>, do século XIV, em que Ísis está representada por uma

---

<sup>132</sup> Ainda em relação a Ísis, Hórus, Maria e Jesus, outras considerações serão feitas no próximo tópico.

<sup>133</sup> Abu Ma'schar (ou Abu Maxar Jafar ibne Maomé) é natural de Bactro (cidade do Afeganistão localizada na província de Balkh ) e viveu entre os anos de 787 e 886 e.c. Foi um pensador persa com formação em astronomia, astrologia, filosofia e foi responsável por inúmeros manuais sobre astrologia. Tais manuais

figura com cabeça bovina, segurando o que seria o busto de uma criança, no caso, o (deus) menino Hórus:

**Figura 37:** Madonna Chigi de Boticelli



**Fonte:** Virgem com a criança e um anjo, conhecida como Madonna Chigi, Sandro Boticelli. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, c. 1470-2. (WARBURG, 2010, p. 318).

**Figura 39:** Detalhe Paranatellonta do segundo decano de Virgem

**Figura 38:** Paranatellonta do segundo decano de Virgem



**Fonte:** Paranatellonta do segundo decano de Virgem (com Ísis e Horus) em Liber astrologiae, Abu Ma'schar. Traduzido do persa por Gergius Z.Z. Fenduli, século XIV, Londres, British Library (WARBURG, 2010, p. 316).

**Figura 40:** Ísis e Horus do zodíaco da Capela de Osíris do Templo de Hathor

---

influenciaram o desenvolvimento intelectual muçulmano que, por meio das traduções de seus textos, também exerceram influência na Europa Ocidental e o Império Bizantino.





**Fonte:** Paranatellonta do segundo decano de Virgem (com Ísis e Horus) em *Liber astrologiae*, Abu Ma'schar. Traduzido do persa por Gergius Z.Z. Fenduli, século XIV, Londres, British Library (WARBURG, 2010, p. 316).



**Fonte:** Detalhe com Ísis e Horus do zodíaco da Capela de Osíris do Templo de Hathor em Derena, Egito, c. 30 a.e.c. Ilustração extraída de *Description de l'Égypte*, 1809-28. Paris, Museu do Louvre (WARBURG, 2010, p. 317)

Para Warburg (2010), é possível perceber, na imagem atribuída a Abû Ma'schar (figura 38 e 39), uma figura que “segura nos braços meia pessoa”, do qual depreende-se ser Maria e Jesus. Ainda, de acordo com o texto de Teucro<sup>134</sup> (em Boll, *Sphaera*), Warburg relata que no primeiro decano do signo de virgem aparece uma jovem que ele chama de Ísis, virgem, bela e pura, com cabelos longos e bonita. Além disso, “[...] tem em mãos duas espigas e está sentada em um trono sobre o qual há almofadas. Cuida de um garotinho e dá sopa para ele comer, num local chamado átrio. A esse garoto, alguns povos chamam de Isu, isto é, Jesus” (WARBURG, 2010, p. 306).

Para o autor, essa passagem de Teucro não escapou aos teólogos medievais, o que permite perceber essa relação de Ísis e o menino Hórus em várias representações artísticas.

<sup>134</sup> Segundo Cássio Fernandes (2014, p. 344), Teucro (século I a.e.c.) era um babilônico que escreveu um tratado em que mostrava “[...] a contaminação e o enriquecimento da *sphaera* clássica com novos asterismos orientais, ou seja, o catálogo das estrelas fixas de Arato (séc. III a.e.c.). Na época helenística, esse céu de poucas constelações foi preenchido com novas figuras provenientes da tradição egípcia, aramaica e babilônica. Esse catálogo de constelações mescla de elementos gregos e orientais, teve grande fortuna e, no curso do tempo, foi enriquecido com ornamentos astrológicos indianos e persas. Para maiores informações, consultar: FERNANDES, Cássio. O legado antigo entre transferências e migrações. *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 338-346, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v15n28/1518-3319-topoi-15-28-00338.pdf> Acessado em 12/06/2019.

Além disso, as ilustrações do manuscrito de Abû Ma'schar mostram a veemente força vital da religião egípcia, em que Ísis entra em cena como a virgem com chifres na cabeça, junto à criança.

A Virgem com a espiga no céu coincide aqui, portanto, com a mãe egípcia, que foi obrigada a levar seu filho para o sacrifício. Uma olhada numa pintura de juventude de Botticelli mostra uma Virgem, assim como um anjo que lhe oferece uma vasilha com espigas e uvas. A Virgem toca as espigas e a criança abençoa as uvas, o milho e o vinho — carne e sangue —, o autossacrifício no lugar da salvação substitutiva. Nada mais do desmembramento de Osíris (WARBURG, 2010, p. 307).

Também podemos mencionar o movimento cristão conhecido como Montanismo (por volta de 156-157 e.c.), no qual seu criador, Montano, foi um sacerdote de Cibele, mas se converteu ao cristianismo. Segundo Paredes (2011, p.177), por esse movimento possuir pontos de convergência com o culto a Cibele, houve grande investimento na figura do divino feminino, visto que Maria alcançou o mais elevado posto de sua fé, crenças e cultos. “O montanismo, sob a poderosa influência do culto a Cibele e do Apocalipse mostrou profundo apreço pelo divino feminino. Foi provavelmente um dos grandes estimuladores da devoção popular a Maria dos primeiros séculos do cristianismo”.

Para o referido autor, houve outras divindades femininas, das quais seus devotos transferiram sua fé para Maria, com a conversão ao cristianismo. Paredes (2011) observou a existência de certos casos em que estátuas pagãs foram batizadas e ressignificadas como objetos de veneração a Maria. Também salientou que houve a reconsagração de inúmeros santuários que, originalmente, cultuavam deusas pagãs, para a mãe de Jesus.

Sobre esse assunto, Franco Junior (2010, p. 325) listou alguns desses santuários, em seus respectivos espaços, associando o lugar e a divindade reconsagrada em Maria:

Em Éfeso, um santuário dedicado a Artemis foi reconsagrado a Maria. Em Roma, sobre o templo de Vesta Mater foi erguida a igreja de Santa Maria Antiqua; na mesma cidade, no local de um templo a Juno foi levantada a igreja de Santa Maria Capitólio; ali, um dos tempos de Cibele tornar-se-ia a basílica de Santa Maria Maggiore. Em Paestum, o culto a Hera Argiva foi substituído pelo da Madona del Granato. Em Soissons, o templo de Ísis passou ao patronato da virgem.

Paredes (2011) sublinha que, no Concílio de Éfeso em 431 (e.c.), o povo saiu as ruas e saudou Maria com os mesmos títulos que antes pertencia a Ártemis. Campbell (1990, p.190), sobre esse episódio, relata que, enquanto o Concílio estava se reunido e discutindo sobre Maria



ser ou não mãe de Deus, “[...] o povo de Éfeso se aglomerou ao redor do templo e começou a gritar, em reverência a Maria: “A Deusa, a Deusa, certamente ela é a Deusa”. Segundo Marquetti (2012), dentre as deusas virgens, Maria foi relacionada principalmente às imagens de Ártemis, deusa que protege as crianças e auxilia nos partos.

Além disso, a festa principal de Ártemis ocorria a 13 de agosto. A passagem do dia 13 ao dia 15 de agosto (data bizantina para a comemoração da assunção da Virgem Maria) corresponde aos três dias necessários à Virgem, como ao Cristo, para passar da morte à ressurreição. A Virgem, ao ressuscitar, manifesta-se no céu e precede o signo estelar de seu homólogo zodiacal. O aspecto estelar da Virgem é ilustrado, na mesma época, pelo Hino de Venatius Fortunatus, *Ave Maria stella*. O epíteto de *Stella Maris*, usado para Maria, por Marbode de Rennes, século XI (Duby, 1991: 40), bem como por Venatius, associa-a a estrela de Sírius, ligada ao mito de Ártemis, mas também pode conotar uma confluência de Maria com Afrodite, “estrela do mar” (Triomphe, 1989: cap. IV), ou ainda como “porta do céu” (MARQUETTI, 2012, P.58).

Para Afonso X, quando os povos antigos adoravam e cultuavam suas divindades relacionadas aos astros, eles estavam, mesmo sem saber, cultuando a Maria e a Santíssima Trindade. Influenciado pelos manuscritos de Abû Ma’schar, Afonso X tece considerações sobre Maria, relacionando-a à constelação zodiacal do signo de virgem, em que seria uma prefiguração pagã do primeiro decano do signo. Em o *Setenario*<sup>135</sup>, ele relata que esse signo é caracterizado por ser bendito e feminino, semelhante a uma mulher, assim como Santa Maria, que era bendita. Escolhida dentre todas as outras mulheres como a mais formosa, ela venceu a fraqueza das mulheres diante das tentações do diabo. Segundo o Anjo São Gabriel, ela foi bendita entre todas as mulheres e eternamente virgem, não no sentido de seu ascendente astrológico/zodiacal, mas por vontade própria.

Além disso, assim como a figura de virgem possui asas, Santa Maria também, pois dentre seus atributos era *madre* de Deus, voando aos céus para ser coroada rainha. E, com essas asas, ela voou tão alto que curou o mundo inteiro. Do mesmo modo que o signo de virgem tem os braços estendidos, Santa Maria também tem, principalmente para receber e perdoar todos os pecadores que merecem. Quanto às significações que foram atribuídas ao signo de virgem,

---

<sup>135</sup> Para Silveira (2019), o *Setenario* é um livro normativo, escrito na primeira pessoa, do qual o autor se diz o próprio rei Afonso X. É uma obra política, em que a explicação dos elementos religiosos e filosóficos e estariam a serviço das intenções políticas do rei de Castela. A obra também reúne, harmonicamente, a concepção do mundo de Afonso e suas pretensões, e relaciona uma correspondência entre o micro e o macrocosmo, que segue a perspectiva platônica. Para maiores informações, consultar: SILVEIRA, Aline Dias Da. Política e magia em Castela (século XIII): um fenômeno transcultural. *TOPOI (ONLINE): REVISTA DE HISTORIA*, v. 20, p. 604-626, 2019. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-101X2019000300604](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2019000300604) Acessado em 27/03/2020.

Santa Maria as possui por direito, visto que, quando se oravam ao signo, a ela também oravam, por conta de sua boa aventura<sup>136</sup>.

No *Setenario* de Afonso X, também existe a relação entre Santa Maria e a Lua que, como já demonstramos, é outro elemento mítico ligada às antigas divindades femininas. Segundo Silveira (2019), na comparação entre a Lua e Maria, o redator do *Setenario* se baseia no conceito de domínio e atributos lunares de obras astromágicas. Além disso, o escrito sustenta uma racionalidade platônica tardio-antiga, em que a mãe de Deus se multiplica para diferentes povos, veneradas sob diferentes nomes, sendo todas uma só.

De como aqueles que oravam a Lua, para Santa Maria queriam orar se o entendessem. *Estrelleros* chamam àqueles que dizem que conhecem as estrelas e a elas oravam, bem como aos sete planetas. E este era o significado de Santa Maria que nunca foi corrompida e que se assemelha a lua de sete maneiras (Afonso X de Castela, *Setenário*, XLVIII, p.81 *apud*, SILVEIRA, 2019, 189).

Dentre essas maneiras, Silveira (2019) destaca a quarta que, assim como a Lua retira a força dos astros direcionando-a para nós, Santa Maria possui todas as forças e as santidades que tiveram todos os outros santos. Isso significa dizer que a principal virtude da Lua é acolher a virtude de os outros astros (esferas celestes) e transmiti-la para a esfera terrestre. Situação semelhante acontece com Santa Maria, podendo ser considerada como um ponto de convergência de virtudes e santidades, transmitindo-os aos fiéis.

Algo parecido acontece com a personagem de Maria, em nossa fonte, uma vez que ela pode ser compreendida como um ponto de intersecção que absorve e presentifica, atributos e

---

<sup>136</sup> Traduziu-se do original: ““*Virgo* llamauan los antigos al sexto signo. E dáuanle ssemeiança ro de mugier; ffermosa; virgen; cinta por los pechos; con alas; que tiene los braços tendidos; e las palmas abiertas. Et estas vii cosas ffueron a ssemeiança de los ffechos de Santa María. Que ella ffué mugier benedicta éscogida entre todas las otras em ffortaleza; ca vençió la fflaquiza de las mugieres e las tentaciones del mundo e del diablo. Que ffué ffermosa sobre todas las que nasçieron e nasçeran; ca ella ffué ffermosa em el cuerpo e em el alma, segunt dixo el ángel SSant Gabriel, que ella era benedita entre todas las mugieres. Virgen ffué eteramente, non tanto por nonbre nin por ssemeiança como lo era este ssigno de Virgo, mas por uoluntad e por obra uerdadera. Ca bien sí como dauan a la ffigura de Virgo cintura por los pechos, esto muestra cómo Santa María ffué prenada ssin uoluntad e ssin ajuntamiento de nul uarón. Et así como a la ffigura de Virgo dauan alas, así las ouo Santa María; ca tanto sopo alçar ssu uoluntad que Dios quiso dela fazer ssu madre maguer ella era donzela pobre, como quier que ffuese de tan gran linage. Et porque ffué ssu madre, ssubióla [33r] a los çielos e coronóla por rreyna dellos, em quer dó alas com que boló tan alto que cubrió todo el mundo. Que así como la ffigura de Virgo dizíern que tenía los braços tendidos, bien así Ssanta María tiene tendidos los ssus braços para rreçebir e perdonar los pecadores e auerles merçet, rroganto a Dios por ellos. Que así como la ffigura de Virgo tenía las palmas abiertas, esto sse entiende por los miraglos que ffaz Ssanta María cada día por la uertud del poder de Dios. Onde estas ssignificaciones que pusieron al ssigno de Virgo, Ssanta Mari alas deue auer por derecho et porque los orauan al ssigno, a ella aorauan ssi de tan buena uentura fuese que la conosçiesen” (AFONSO X, 1945, p. 100). Para maiores informações, consultar: AFONSO El Sabio. *Setenario*. Argentina: Facultad de Filosofía y letras de La Universidad de Buenos Aires, 1945, 354 p

símbolos relacionados às outras divindades femininas. Em Maria, como demonstramos no decorrer deste capítulo, converge, não todas as forças e santidades, como apontou Afonso X, mas muitas das qualidades que outrora pertenciam às deusas antigas e que, agora, por meio do filme, é transmitida e/ou exibida para o público.

Além disso, é possível observar que a sobrevivência – mesmo passível de todos os tipos transformações, esvaziamentos e/ou distorções possíveis no contexto de uma longa duração – das qualidades de tais divindades permite, de certa forma, a existência de uma relação entre as esferas celestes (atributos de divindades femininas) com a esfera terrestre (espectadores do filme). Intermediada por Maria, essa relação é capaz de confluir nela, presentificar e transmitir para as pessoas que se depararam com “Io sono con te”, sua Ancestralidade do Sagrado Feminino.

Sobre o rei Afonso X, ainda é importante mencionar que, na sua corte, existiam inúmeros sábios versados na cultura greco-romana, judaica e muçulmana, além de possuir uma vasta biblioteca e pessoas responsáveis por diversas traduções de obras clássicas. Isso permitiu que fossem produzidos manuscritos de origem filosófica, histórica, poética, filológica, religiosa e mística. O próprio Afonso X tinha uma rica formação intelectual, participando ativamente na escolha dos membros de sua corte e, sobretudo, do material que era produzido.

Salvador Martínez (2003) sublinha que, com dez anos de idade, o jovem Afonso participava de cavalgadas contra os mouros, adquirindo, alguns anos depois, formação humanística concernente às artes liberais. Essa formação, por exemplo, lhe auxiliaria na escrita do *Setenario*. Inserido em um contexto de grande confluência e efervescência cultural, Afonso X viveu em uma época de grande difusão de obras filosóficas, como a de Aristóteles, uma vez que seu avô Afonso VIII tinha fundado a primeira universidade castelhana (*Palencia*). Tais circunstâncias contribuíram para que Afonso X estabelecesse Sevilha, capital do reino, como um grande centro cultural de estudos de latim e árabe.

É importante destacar que boa parte das produções textuais atribuídas a Afonso X e sua corte foram traduzidas para diversos idiomas, como o francês e o italiano, por exemplo. Por conseguinte, tais produções também circularam por toda região do Mediterrâneo (não só), servindo de material de estudos, debates e reflexões. As obras de Afonso X, com suas reflexões sobre Santa Maria e suas relações com divindades femininas ligadas ao zodíaco, como o signo de virgem, circulou e, certamente, produziu ressonâncias de longa duração em regiões no entorno do Mediterrâneo, como a Itália, país de origem do filme “Io sono con te”. Entretanto, sobre essa relação de nossa fonte com o Mediterrâneo, iremos discutir no próximo tópico.

Em suma, é diante desta historicidade e de fatos históricos que envolvem (as imagens e cultos a) Maria e as deusas antigas, de longa tradição, que percebemos como o filme “Io sono con te” intersecciona determinadas experiências temporais sobre o Sagrado Feminino. Nas imagens fílmicas de Maria que acabamos de analisar, foi possível demonstrar a simultaneidade de imagens e espaços de experiências referentes a determinadas tradições, ligadas às antigas divindades femininas como as deusas telúricas e cetônicas, as deusas lunares e virgens, cada qual com seus epítetos de fertilidade, fecundidade, maternidade, dentre outros.

## **2.8. O repertório de imagens e informações dos produtores do filme “Io sono con te”: Entrelaçamentos Transculturais, o Mediterrâneo e o Renascimento italiano**

O Mediterrâneo e o Renascimento italiano se apresentam como dois epicentros por onde circularam as imagens referentes às antigas divindades femininas (com seus atributos, epítetos e símbolos) que identificamos nas imagens fílmicas de Maria. As imagens de tais divindades, com toda sua potência *pathos*, encontraram num longo período medieval um pós vida, que permitiu reemergir com mais força no contexto do Renascimento italiano, que é um importante movimento na história da cultura e da arte. Esse movimento se desenvolveu no espaço onde, séculos mais tarde, se tornará o local de origem de nossa fonte.

O Renascimento italiano, que ocorreu entre os séculos XIV e XVI, manteve e realizou, dentro de um processo de transformações sociais, políticas e culturais, o interesse por objetos da antiguidade, que nunca cessaram, inclusive, no medievo. Nesse contexto, concordamos com Terezinha Oliveira (2012), ao afirmar que a cultura antiga, principalmente os escritos sagrados, foram conservados graças à prática da escrita monástica dos monges copistas, que possibilitou que o conhecimento clássico alcançasse a modernidade. As imagens, os imaginários sociais, os símbolos, os manuscritos e as tradições referentes à antiguidade sempre estiveram presente durante a Idade Média, o que permitiu que o legado greco-romano sobrevivesse nos períodos posteriores.

Nossa fonte, que é uma produção italiana, está inserida dentro do tecido transcultural do Mediterrâneo, ao presentificar elementos de imagens ancestrais do Sagrado Feminino nas imagens fílmicas de Maria. Por isso, é possível perceber a confluência espacial e temporal de longa duração, de tradições milenares de religiões mediterrânicas, mesmo que tenham sido esvaziadas e/ou ressignificadas, por frequentes investimentos do cristianismo. Dessa forma, concordamos com Verlindo (2002) quando afirma que a *Terra Mater*, ou *Tellus Mater*, nos

quais nasceram todos os seres vivos é uma tradição recorrente das religiões mediterrânicas. Essa mesma tradição foi capaz, inclusive, de produzir ressonâncias, até mesmo em algumas das imagens filmicas de Maria, como já demonstramos.

Por esses motivos, não é incomum encontrar em imagens de Maria (como em nossa fonte), a presença de atributos ligados à deusa Reia ou Hera, por exemplo. A própria proximidade (espacial e temporal) de Maria com essas deusas (como já demonstramos no tópico anterior) não é algo inaugurado nem específico do filme “Io sono con te”. Isso se dá devido ao fato de que Maria e essas deusas estiveram, em muitos momentos, em um constante processo de simbiose.

Nesse sentido, essas são imagens interconectadas em razão do processo de entrelaçamentos transculturais, o qual se refere às diversas interações simultâneas de representações espaciais, como o espaço religioso, geográfico, cultural, imaginário, imagético, simbólico, discursivo, linguístico, midiático e outras. E, por entrelaçamentos transculturais, concordamos com a proposta de Silveira (2016, p. 41), que afirma ser possível, por intermédio da fonte do historiador (no nosso caso, o filme “Io sono con te”), identificar os movimentos dos fios e seus entrelaçamentos apoiados em uma História Interconectada. Para a autora, “[...] a ideia de entrelaçamentos constrói imagens mentais de uma teia ou rede, onde cada fio interconectado a outros infinitos fios e laços seria parte constituinte de um tecido histórico maior”.

Quando o pesquisador se torna, de fato, consciente dessa rede encadeada, surge a questão de como trabalhar metodologicamente com essa perspectiva, como continua Silveira (2016). Esse caminho metodológico seria uma via possível, a partir da identificação de um ponto de intersecção nessa teia, para analisar as diversas conexões e confluências para uma perspectiva mais ampla do fenômeno histórico.

Esse fenômeno de interações, trocas e conexões, como os entrelaçamentos transculturais<sup>137</sup>, remete às especificidades de uma determinada cultura com a combinação de elementos partilhados com outras culturas, produzida por diferentes constelações dos mesmos

---

<sup>137</sup> Para Silveira (2015, p.174) “No desdobramento da metáfora do tecido social e histórico e perante a necessidade de romper com a ideia de um centro e uma periferia dentro da própria Europa, a perspectiva teórica dos ‘Entrelaçamentos Transculturais’ (*Transkulturelle Verflechtungen*) da História é uma resposta à demanda de compreender e demonstrar, de forma ampliada, que a Europa medieval insere-se em uma trama ainda maior de fios interconectados com a África e a Ásia”. Ver maiores informações em SILVEIRA, Aline Dias da. Saber em movimento na obra andaluza *Gāyat al-hakīm*, o Picatrix: problematização e propostas. *Revista diálogos Mediterrânicos*, n. 9, pp. 169-188, dez. de 2015. Disponível em: <http://www.dialogosmediterrânicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/175> Acesso em 23/06/2019.

elementos, e não uma perspectiva de análise etnocêntrica. Trata-se de uma alternativa que pode balancear sistemas culturais mais abrangentes e o modo de sua efetivação, ou não, com espaços menores, por exemplo, favorecendo análises comparativas mais específicas que selecionam elementos de um fenômeno macro de trocas e transformações, em locais e espaços de pequenas escalas (SILVEIRA, 2016).

O filme “Io sono con te” opera como espaço de intersecção para as confluências transculturais que envolvem o Mediterrâneo. Como produção italiana, a obra de Micheli e Chiesa, por meio das imagens de Maria, apresenta ressonâncias de uma determinada tradição iconográfica de antigas divindades femininas, com seus atributos, cultos e elementos relacionados. Isso significa dizer que tais imagens, como a cena que retrata a figura 4, são resultados de uma certa historicidade sobre outras imagens que envolvem o Sagrado Feminino, sobretudo aquelas que circularam, mesmo de forma ressignificada, no Mediterrâneo.

“Io sono con te” é o resultado de diversos ambientes culturais, como as tradições judaico-helenísticas inseridas na dinâmica do mundo greco-romano, e suas inter-relações com o Mediterrâneo antigo e medieval. As imagens fílmicas de Maria reinterpretaram os elementos socioculturais, étnicos e religiosos de tais tradições, ao presentificar determinados atributos e epítetos do Sagrado Feminino.

O Mediterrâneo forneceu as principais rotas para que essas imagens circulassem, envolvendo toda Europa, norte da África e oriente mediterrânico, como as relações que Veneza e Gênova mantiveram com a Índia e o interior da Ásia, por exemplo. Para Fernand Braudel (2001), embora o Mediterrâneo seja um espaço geográfico condicionado aos fatores climáticos e geológicos, também é uma espécie de entidade histórica que não impõe limites a ação humana, permitindo incessantes trocas comerciais e marítimas, e intercâmbios culturais; é o meio de conexão para contatos, comércios, ou hegemonias políticas.

De acordo com o autor, o Mediterrâneo é um ponto de interconexão entre diversas civilizações ao longo do tempo, desde os avanços fluviais e marítimos da Mesopotâmia e o Egito; das incursões dos fenícios, etruscos, gregos e romanos, até o mundo mediterrânico à Época de Felipe II, no século XVI, que é objeto de sua obra intitulada: “O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico à Época de Felipe II”<sup>138</sup>.

Alexandre Lima (2009, p.54) informa que, em um processo de longo prazo, é possível verificar que, mesmo conhecendo técnicas e organizações sociais vizinhas, cada sociedade mediterrânica “[...] continuava sendo, (ou se considerava), ibera, celta, italiota, etrusca, romana,

---

<sup>138</sup> Para maiores informações, consultar: BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Felipe II*. 2 vols. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

cartaginesa, númera, norte-africana, egípcia, helena, palestina, hebreia, hitita, lídia e uma infinidade de nomes que indicavam a preservação de uma identidade remota”.

Podemos observar essa dinâmica que o Mediterrâneo assume, onde interseccionava diversas culturas, quando Braudel informa que no fim do século VIII,

[...] Cartago importava cerâmicas coríntias, vasos de *bucchero* etruscos e uma grande quantidade de objetos egípcios. Porque em Corinto, na Etrúria e no Egito, o comércio púnico era dos mais ativos. Também Veneza importará e reexportará sem pena, no século XV, da nossa era, os produtos manufaturados do Sul da Alemanha. Os holandeses, transportadores dos mares, procederão do mesmo modo no século XVII, comprando aqui, vendendo ali, praticando ainda na Insulíndia, sempre que possível, uma troca primitiva. Os cartagineses sempre foram transportadores, comprando com uma mão e vendendo com a outra. (BRAUDEL, 2001, p. 220)

Lima (2009) afirma que as sociedades ribeirinhas do Mediterrâneo apresentavam respostas culturais que acentuavam a alteridade e as particularidades de cada uma. Nesse conjunto multicultural, acreditamos que o Mediterrâneo representava (e ainda representa) uma grande estrada que possibilitava trocas culturais e estimulava a inspiração e a criatividade para as atividades artísticas, devido à circulação de navegantes, poetas e artesãos. Mais do que um deslocamento físico, as viagens pelo Mediterrâneo possibilitavam um deslocamento simbólico, que atuou decisivamente para produzir elos de coletividade e identidades, promovendo formas de associações entre diversas regiões, suas tradições culturais e sistemas de pensamentos.

O Mediterrâneo é um dos epicentros e rotas onde circularam mercadores, missionários, peregrinos e conquistadores das mais diversas etnias e culturas, o que nos permite perceber a historicidade, os espaços e os caminhos percorridos por determinadas imagens, símbolos e tradições, como aqueles referentes à cultura greco-romana. É nesse processo de circularidade e trânsito que é possível identificar suas ressonâncias nas imagens de Maria, sobretudo em nossa fonte.

Ao perceber a presença de elementos ligados às antigas divindades femininas nas imagens filmicas de Maria, podemos testemunhar como tais elementos, traduzidos em imagens, foram capazes de circular pelo tecido social, tendo como palco o Mediterrâneo. É possível compreender de que forma a Itália, onde se desenvolveu o Renascimento entre os séculos XIV e XVI, e a região que compõe o circuito de circularidade de imagens do Mediterrâneo operam como ponto de intersecção para a presença de elementos relativos à antiguidade.

O filme “Io sono con te”, por ser uma produção italiana, é fruto do repertório de imagens de seus produtores, o que não se restringe apenas a Micheli e Chiesa, mas toda equipe que produziu o filme. Tais produtores, em sua maioria, são oriundos da península itálica, na qual

boa parte das imagens desse repertório (ou ao menos as tradições e imaginários sociais relativos a essas imagens) circulou (e ainda circula). Em algum momento, esses produtores provavelmente se depararam com essas imagens de divindades femininas, antigas e medievais.

Isso explica o fato de encontrarmos elementos relacionados a Ártemis/Diana ou Hera, nas imagens de Maria, em nossa fonte. Essa situação ocorre, pois as divindades pertencentes ao panteão da antiguidade clássica grega foram, conseqüentemente, revificadas e reatualizadas por meio do Renascimento italiano, como movimento plural, fluido, em que confluíram diversas culturas. A Itália (historicamente ponto de confluência para diversas culturas e história da arte), por ser um espaço geográfico do Mediterrâneo (rotas diversas que confluem diversas civilizações, culturas e sociedades), se apresenta como espaço que possibilitou a recepção e circularidade dessas imagens, culturas e tradições e que, ainda hoje, possui alguma força.

Todavia, é preciso chamar atenção para o valor relativo da expressão Renascimento. Eliséé Reclus (1999) afirma que, antes do século XV, por exemplo antes da fuga dos gramáticos de Constantinopla levando seus livros para o Ocidente, as letras latinas jamais cessaram de ser cultivadas em Roma e nas Gálias. Para o autor, o poeta romano Virgílio, autor de várias obras como a *Eneida*, chegou a ser venerado nesses países quase que de forma divinizada. Ou seja, o Renascimento italiano não foi o único nem o primeiro movimento artístico e cultural que ocorreu nas regiões interconectadas pelo Mediterrâneo.

Outro exemplo citado por Reclus (1999) é que o Renascimento italiano teria sido precedido pelo Renascimento árabe, em que os mouros, os judeus e os levantinos<sup>139</sup> teriam sido os responsáveis por transmitir para a Europa o conhecimento produzido pela Ásia oriental, suas condições geográficas, sua população, seus produtos e sua história. Nesse sentido, acreditamos que houve diversos renascimentos em várias épocas e regiões, como o de “Carlos Magno, depois do século XII, que, excitado pela filosofia da antiguidade, teve a vantagem de não ser dominado por ela, como o estará sendo o grande Renascimento [italiano]” (RECLUS, 1999, p.121).

Feitos esses esclarecimentos, para efeitos deste trabalho, o que nos interessa é o Renascimento italiano, influenciado não só pela filosofia da antiguidade greco-romana, mas por seus poetas, artistas, obras, imagens, símbolos e narrativas mitológicas. Warburg (2010) destaca que o Renascimento é o estilo que foi dado pelo gênio artístico da Itália, quando se lançam as raízes na vontade social em fazer a humanidade grega sair do casulo da prática medieval e

---

<sup>139</sup> Os levantinos são oriundos do Levante, que é uma região geográfica que abrange as áreas do Oriente Médio ao sul dos Montes Tauro, limitada a oeste pelo Mediterrâneo e a leste pelo Deserto da Arábia setentrional e pela Mesopotâmia.



latino-oriental. É nessa ocasião que é possível identificar a grande circulação de imagens carregadas de intenções de restituir a Antiguidade.

Fátima Regina Sans Martini (2018) afirma que, a partir do século XV, inspirado no humanismo, o Renascimento italiano vê o homem e a natureza como a expressão da obra de Deus. Ancorados no passado medieval, os humanistas percorreram caminhos inovadores e vários círculos de intelectuais em Roma, Florença e Veneza, onde temas clássicos mitológicos foram interpretados à luz da revelação de Deus, com uma interpretação cristã, e da filosofia platônica. A autora considera que o período mais fecundo do Renascimento está situado no intervalo entre os séculos XV e XVI, quando a renascença se desloca de Florença, alcançando Veneza e, principalmente, a cidade de Roma, que se torna seu centro cultural.

Ainda de acordo com Martini (2018), a mitologia serve de inspiração para inúmeras representações simbólicas nas obras de arte. A polissemia dos mitos greco-romanos se associa às artes visuais, a partir do Renascimento no final do século XV (com a redescoberta da Antiguidade Clássica), perpassando os estilos: Barroco, Rococó e Neoclássico, até o século XIX.

Os dramas do teatro grego e os mitos da antiguidade foram reinterpretados continuamente, durante toda a Antiguidade romana. Sutilmente, por meio das lendas e canções, alguns elementos mitológicos foram conjugados aos conceitos cristãos por toda a Idade Média (476 a 1453). Mas foi a partir do período artístico denominado de final do Renascimento (século XVI) aos estilos chamados de Neoclássico e Romantismo, que atravessaram o século XIX, que o entusiasmo pela cultura clássica ressurgiu com as transcrições dos textos quase esquecidos e a inclusão de novos autores reescrevendo sobre os deuses e heróis (MARTINI, 2018, p. 76).

Nesse contexto, os mitos acompanharam as migrações dos povos e, por isso, estão presentes em várias localidades, sobrevivendo, transformando-se e se adaptando aos locais em que se estabeleceram. A presença dos símbolos e dos atributos ligados às divindades femininas da antiguidade greco-romana, nas imagens filmicas de Maria, demonstra a força dessas tradições que, em pleno século XXI, ainda está fortemente arraigada na Itália. As imagens filmicas de Maria que analisamos, embora estejam encobertas por uma roupagem histórica referente ao contexto em que o filme foi produzido, não perdem de vista sua historicidade tributária das tradições culturais antigas e que emergiram nas imagens sobre Maria, o feminino e o sagrado.

Essas imagens presentificaram experiências temporais ligados à Ísis egípcia (figuras 33 e 34) e à expansão de seu culto e de suas imagens pelo período helênico e romano (figuras 35

e 36); de Ártemis (figuras 14 e 15) inserida nos espaços de experiências referentes à cultura greco-romana como deusas lunares e que auxiliavam no parto das mulheres; ou mesmo da Ártemis de Efésos, relativas a seus atributos de fertilidade (figura 29). Além disso, há as experiências temporais ligados aos atributos de deusas telúricas, cetônicas e virgens.

A presença desses atributos, relacionados às deusas antigas, ainda nos permitiram perceber que Maria, por intermédio de suas imagens filmicas, presentificou não apenas os espaços de experiências de deusas da antiguidade, mas também uma determinada tradição iconográfica de divindades femininas, legitimando-a como uma genuína divindade feminina.

No entanto, essas experiências temporais que conectam as imagens filmicas de Maria à sua Ancestralidade do Sagrado Feminino são resultado de sua relação com o contexto de produção do filme “Io sono con te”. Ou seja, estão vinculadas a um determinado presente, com intenções e projeções sobre ele, que, ao ser construído, são depositadas por parte de seus idealizadores.

Essas expectativas, ou melhor, esse horizonte de expectativas, por sua vez, também permitiram a emergência de imagens filmicas de Maria, embora pareçam distantes das experiências temporais presentificadas em relação às antigas divindades femininas, como fizemos neste capítulo. Estão interconectadas numa relação de simultaneidade temporal e espacial, resultando em imagens sobre Maria que contrapõem discursos clericais sobre a mulher na Idade Média.

Nesses discursos, Maria foi considerada um modelo de feminilidade em quem as mulheres deveriam se espelhar, mas em relação aos atributos de submissão e silêncio. É sobre esse horizonte de expectativas das imagens filmicas sobre Maria e o feminino, em contraposição a um discurso eclesiástico medieval de subserviência, que segue o próximo capítulo, no entanto sem perder de vista como algumas dessas imagens ainda presentificam outros espaços de experiências ligadas ao período medieval, como a arte bizantina.

### **3 CAPÍTULO II: MARIA, A FONTE DA TOLICE DE JESUS: AS TRANSFORMAÇÕES NO IMAGINÁRIO SOCIAL FEMININO E MARIANO NO FILME “IO SONO CON TE” E SEU CONTEXTO FILMOGRÁFICO**

Para a realização deste capítulo, analisaremos o filme “Io sono con te” ancorados nas contribuições de horizonte de expectativas de Koselleck, mas sem perder de vista as passagens que remetem a determinados espaços de experiências. Em relação ao horizonte de expectativas, buscaremos identificar alguma conexão entre as imagens de Maria, sua mãe Ana e sua prima Elisabete, com o contexto de produção do filme, como algumas pautas dos movimentos feministas.

Por outro lado, o filme “Io sono con te” está inserido em um circuito fílmico em que Maria é a personagem central, formando uma cinematografia mariana, cujo elemento comum é a apresentação de rupturas em relação aos discursos clericais medievais sobre o feminino. Tal filmografia parece estar na esteira de produção de novas imagens sobre o feminino e Maria, impulsionadas pela força e irrupção de movimentos sociais e religiosos, como os movimentos feministas e outros movimentos que ocorreram no interior da igreja católica.

Entretanto, antes de partirmos para a análise do filme e perceber as rupturas com um imaginário eclesiástico medieval, é preciso demonstrar como esse imaginário social, que utilizava Maria como modelo de feminilidade de submissão, foi construído, divulgado e veiculado na sociedade que estava inserida. Por meio de discursos de uma elite clerical no decorrer da Idade Média, que atribuíam às mulheres as características de subordinação, silêncio e obediência, tal imaginário social foi construído e propagado. É sobre esse assunto de que tratamos no primeiro tópico deste capítulo.

#### **3.1. Algumas considerações sobre Maria como modelo de feminilidade**

Durante a formação dos cânones cristãos ao longo dos séculos medievais, alguns discursos sobre a virgem Maria foram construídos. Dentre eles, destacamos os discursos clericais (ou eclesiásticos) que atribuíam à mãe de Jesus um referencial (que representa um *ethos*) e um corpo de ideias, valores, comportamentos e normas a serem seguidas pelas mulheres. Isso as possibilitaria alcançar um lugar na economia da salvação, em contraposição aos estereótipos negativos que o modelo de Eva oferecia ao feminino, desde que não rompessem

com a ordem vigente que determinava os papéis e as hierarquias sociais entre homens e mulheres.

Esses discursos eclesiásticos, entretanto, padecem de algumas limitações. Observa-se que foram escritos e/ou veiculados, em sua maioria, em *latim*, numa sociedade medieval de poucos letrados, não apresentando, portanto, efetividade – principalmente no que se refere à sua disseminação por entre as camadas laicas da população<sup>140</sup>. Segundo Dalarun (1990), tais discursos clericais tinham por foco os próprios clérigos, no intuito de convencê-los a se manterem afastados das mulheres, herdeiras do pecado original cometido por Eva:

Separados das mulheres por um celibato solidamente estendido a todos a partir do século XI, os clérigos nada sabem delas. Figuram-nas, ou melhor, figuram-n’A; representam-se a Mulher, à distância, na estranheza e no medo, como uma essência específica ainda que profundamente contraditória (DALARUN, 1990, p. 30).

Havia, assim, uma tentativa de relacionar as mulheres, em geral, à figura mítica de Eva (de forma depreciativa), em que o único caminho para alcançar a salvação seria o de ancorar-se nos atributos marianos de obediência. Essa ideia, porém, só terá proeminência no período moderno, sobretudo, para legitimar o evento conhecido como a caça às bruxas. Ocorre que, apesar da insistência por parte dos clérigos em relacionar esses discursos às seguidoras cristãs, que deveriam seguir os atributos de recato, obediência e submissão, as mulheres, por vezes, agiram de forma contrária, ignorando tais preceitos.

Prova disso é o destaque que muitas mulheres atingiram durante o medievo, em especial na baixa Idade Média, como ocorreu com Hildegard Von Bingen (doutora da Igreja, Abadessa, curandeira, filósofa, visionária, compositora); Heloisa de Argenteuil (Filósofa, escritora, erudita, abadessa e freira); Marie de France (poetisa) no século XII; Cristine de Pisan (poetisa, escritora e filósofa) no século XIV; e Joana D’arc (guerreira e chefe militar na guerra dos cem anos) no século XV, apenas pra citar alguns nomes<sup>141</sup>.

Além disso, segundo Franco Júnior (2010), dentre as diversas transformações sociais e espirituais que aconteceram no Ocidente nos séculos XII e XIII, tem-se o desenvolvimento do culto a Maria, figura que se tornou objeto de inúmeras reflexões teológicas, literárias, hagiográficas, iconográficas, dentre outras. Ela se transformou na principal expressão da

<sup>140</sup> Ainda, é preciso destacar que, à medida que tais discursos eclesiásticos foram escritos e veiculados em *latim*, os sermões eram ditos em línguas vernáculas, sobretudo, entre os séculos XI e XV.

<sup>141</sup> Para maiores informações consultar: RUCQUOI, Adeline. La Mujer en la Edad Media. In: *História*, n.16, 1978. Disponível em: <http://www.geocities.com/urunuela33/rucquoi/mujermedieval.htm> Acesso em: 19/03/2017; MACEDO, José Rivair. A Palavra e a voz das mulheres. IN: MACEDO, José Rivair. *A Mulher na Idade Média*. São Paulo: contexto, 2002.

feminilização do sentimento religioso do cristianismo medieval, sendo, ainda hoje, inserida numa longa duração histórica, como a maior intercessora de milagres e objeto de peregrinações.

Franco Junior (2010) afirma que São Justiniano no Oriente e Santo Irineu, no Ocidente, no século II, irão pela primeira vez propor a oposição entre Eva e Maria<sup>142</sup>. Para o referido autor, o pensamento cristão, produto do mesmo ambiente cultural (pagão) que tentava negar, “[...] buscou, então, fundar a distinção entre Maria e outras divindades femininas sintetizadas na figura de Eva - não em uma característica e sim em uma função” (FRANCO JUNIOR, 2010, p. 309).

Vânia Nara Pereira Vasconcelos (2005) informa que foi entre os séculos III e XIII, que os homens da Igreja<sup>143</sup> investiram em escritos religiosos que sedimentaram as representações femininas, nas quais seus discursos apresentaram um enorme mosaico de referências às mulheres. Para enquadrá-las em algum lugar no plano divino ou na economia da salvação cristã, tendo em vista que o cristianismo utilizou do imaginário social sobre Eva para a construção ideológica da inferioridade da mulher (e como fonte de todo o mal). Foi preciso buscar na virgem Maria um novo modelo de feminilidade para que as filhas de Eva encontrassem alguma redenção.

Dalarun (1990, p.42) informa que, desde época remota, Efrém (sec. IV) e Pedro Crisólogo (séc. V) “[...] desenvolveram a ideia de uma Maria ‘irmã, esposa e serva do Senhor’, ‘mãe de todos os seres que vivem pela graça’, em oposição a Eva, ‘mãe de todos os seres que vivem pela natureza’”. Dalarun (1990) ainda menciona Isidoro de Sevilha (560-636 e.c.) que afirmava que “Eva é Vae, a desgraça, mas também *vita*, a vida”. O autor também recorre a São Jerônimo (347-420 e.c.), que propunha: “Morte por Eva, vida por Maria” e Santo Agostinho, que alegava: “Pela mulher a morte, pela mulher a vida”.

---

<sup>142</sup> Porém, além dessa dicotomia entre Eva e Maria, outra perspectiva também foi propagada durante o medievo. Como afirma Franco Júnior (2010, p.315), na contramão da cultura erudita, é possível encontrar nas obras da cultura intermediária - aquela entendida como comum a todos os segmentos sociais - uma (re)aproximação das duas figuras: “Em fins do século XI, na arquivolta da pequena igreja rural de Besse, na Aquitânia, Eva vira o rosto para o lado oposto à serpente, negando-a, antecipando a própria sentença divina que condena o animal com a ‘inimizade entre você e a mulher, entre a sua posteridade e a dela’. Ou seja, nessa cultura Eva já é Maria. Ora, a despeito de toda a distância que a cultura eclesiástica estabeleceu entre ambas as personagens, não podia negar que elas se assemelhavam nos principais eventos biográficos. Como filhas, ambas tiveram nascimento imaculado, sem a mancha do Pecado Original. Como mães, uma teve filho ‘com a ajuda do senhor’, outra teve ‘porque grandes coisas fez em mim o Poderoso’. Como esposas, uma ligou-se ao primeiro Adão, outra, ao segundo Adão”. Ver maiores informações em: FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Os três dedos de Adão: Ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

<sup>143</sup> Quando estamos nos referindo aos “homens ligados à Igreja” e aos discursos que eles veicularam direcionados às mulheres, entendemos que a palavra Igreja na Idade Média europeia servia apenas para definir o corpo de fiéis, pois não houve uma instituição organizada e homogênea, mas, sim, pessoas dentro desse corpo que criaram uma tradição escrita definidora dos cânones. Somente no fim do período medieval e início da modernidade, que a Igreja começa a adquirir a força e o *status* como instituição política.

Foi com o advento da exaltação do culto à virgem Maria, no século XII, como novo modelo de feminilidade, que Maria surge como redentora para as mulheres, redimindo as filhas de Eva e as libertando da maldição da queda. Embora houvesse, como postulou Dalarun (1990), uma espécie de movimento de valorização ao culto a Maria nos primeiros séculos do cristianismo. É no século XII que o sexo feminino (por intermédio de Maria) apresenta a “nova Eva”, aquela que deu à luz a Cristo e aos cristãos, sendo todos seus filhos e irmãos.

Para Vasconcelos (2015), Maria representava a mulher assexuada e pura, capaz de conceber sem pecar e sem prazer sexual. A mãe de Cristo redime a esposa de Adão que carrega o castigo na sua sexualidade, mostrando que é possível à mulher gerar filhos sem exercer o desejo carnal. Para os padres medievais, é preciso perseguir esse modelo mariano, ainda que se trate de um ideal inalcançável (ser mãe e virgem).

Enquanto Eva desobedeceu às ordens diretas de Iahweh, para Raquel Lima e Igor Teixeira (2008), Maria acreditou na anunciação do Arcanjo Gabriel e obedeceu<sup>144</sup> aos desígnios divinos, tornando-se o protótipo idealizado do feminino e se destacando pela sua virgindade e maternidade de Cristo. A Igreja cristã, através de Maria, foi capaz de oferecer uma espécie de saída, redenção e participação na economia da salvação às mulheres descendentes de Eva. Na impossibilidade de as mulheres atenderem o ideal da virgindade, castidade e viverem em conventos, era preferível, então, que se casassem para serem esposas (servir ao homem) e, principalmente, mães (restritas a maternidade e ao espaço doméstico).

Maria, de certa forma, consegue redimir e libertar as mulheres, principalmente do imaginário social que culpabiliza Eva (referente ao pecado original). Porém, não consegue livrá-las do estigma da inferioridade usado para submetê-las à autoridade masculina, restringindo-as ao espaço da família (maternidade) e do lar (ambiente doméstico), o que reafirma a necessidade dos atributos de subserviência. Quando nos referimos a Eva, as mulheres são reprimidas, enquanto, em Maria, as mulheres são controladas.

Entretanto, ainda que não homogêneos ou hegemônicos, para Silvia Tubert (1996), os discursos clericais medievais irão insistir em apresentar Maria como a “nova Eva”, na esteira do entendimento de Jesus como o “segundo Adão”, tendo como objetivo redimir a desobediência de Eva e os pecados da humanidade, através da obediência de Maria. Conforme

---

<sup>144</sup> É importante mencionar que existiram outros discursos e imaginários sociais sobre Maria, no decorrer da Idade Média, como ocorreu na península ibérica, no século XIII, a partir das “Cantigas de Santa Maria”, escritas por Afonso X, como vimos no capítulo anterior.

esses discursos, Maria, que reunia as características de submissão e castidade, deixou-se domesticar, em razão de uma escolha aparentemente livre.

Howard Bloch (1995) afirma que a fascinação em relação à virgindade de Maria era uma preocupação constante na Teologia sacramental medieval. Com isso, é possível perceber que, nos primeiros séculos do cristianismo (e da Idade Média), houve certo investimento em relação à constituição dos dois primeiros dogmas marianos: A maternidade divina de Maria, que foi reconhecida no concílio da Calcedônia em 451, e o dogma da Virgindade Perpétua de Maria, reconhecido pouco mais de um século depois, no concílio Constantinopolitano II, no ano de 553.

Nesse contexto, a figura da virgem Maria ganha destaque no cristianismo católico, tornando-se o seu maior ícone feminino. Conforme os discursos clericais referentes à Idade Média, ela foi frequentemente apresentada com os atributos de submissão, maternidade, pureza e recato, afirmando a ideia de um ambiente doméstico reservado às suas seguidoras.

Esse imaginário social sobre Maria tem sido veiculado e divulgado, por diversos canais de informação e comunicação que irrigam a sociedade, até os dias contemporâneos. As imagens de uma Maria submissa têm transitado através das diversas iconografias (religiosas ou não), das artes plásticas e visuais (escultura, pinturas, dentre outros), teatro, cinema, novelas, músicas (cultura audiovisual de uma maneira geral) e literatura, além de acompanhar a evolução técnico-cultural que assegura a circulação de suas imagens e informações. Para Vadico (2009, p.13):

Isso ocorre, entre outras razões, porque as instituições religiosas, no decorrer dos séculos, tiveram também uma práxis midiática. Portanto, não é de se estranhar que ao longo dos séculos XIX e XX, elas tenham paulatinamente se apropriado de todos os veículos de comunicação existentes. Se antes elas se comunicavam via púlpito, pela palavra escrita e pelas imagens nas igrejas e na arte em geral, souberam também se apropriar das gravuras, da reprodutibilidade técnica das imagens, da Lanterna Mágica, do Cinema, do rádio, da TV, e da internet.

Esses discursos clericais medievais sobre as mulheres, ancorados na figura bíblica de Maria, sofreram novos investimentos discursivos nos séculos e períodos históricos posteriores, dentro e fora da Igreja cristã e, mais tarde, da Igreja católica. Muitos desses discursos não só legitimaram, como também foram (re)atualizados sob outras roupagens. De acordo com Raquel Sohiet (2007, p. 34), algo similar aconteceu no Iluminismo que também produziu um discurso próprio através do racionalismo, classificando as mulheres como seres inaptos à reflexão e à criação, mesmo tendo acesso à literatura ou a determinadas ciências. Esse discurso é justificado pela ideia de que paixão, imaginação, mas nunca a razão, constituíam suas qualidades e, por isso, estariam excluídas da genialidade.

No que se refere ao século XIX e ao início do XX, esse pensamento misógino se estendeu ao cientificismo, através de um discurso que identifica as mulheres como seres biologicamente incompletos, portando apenas habilidades de forno e fogão. “Segundo a medicina social, por razões biológicas, fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal, constituíam-se em características femininas” (SOHIET, 2007, p.34).

Dessa forma, o imaginário social feminino produzido pelos discursos clericais medievais manteve sua essência. Os atributos de recato, silêncio, submissão e obediência ao marido, o ideal de maternidade e boa esposa, ainda estão presentes no imaginário social que recai sobre as mulheres.

É em virtude das permanências desses atributos em torno do imaginário social feminino tributário dos discursos clericais no medievo que, a partir deste momento, iremos nomeá-lo de imaginário clerical hegemônico, utilizando como sinônimos as expressões: discurso clerical hegemônico, uma vez que os discursos sobre as mulheres, num processo de longa duração, possuem permanências e tendem a se aproximar uns dos outros, ao manter alguns fios condutores em comum (submissão e maternidade); imaginário tradicional mariano (ou sobre Maria), em que esse imaginário social está ligado a uma determinada tradição clerical de se pensar o feminino por intermédio de Maria, historicamente construída, principalmente ao atribuir às mulheres os atributos de silêncio e subserviência; ou, ainda, imaginário conservador mariano, visto que o imaginário clerical hegemônico ainda se conserva, tendo em vista a força de suas ressonâncias no século XXI.

Entendemos esse imaginário social mariano como um fenômeno coletivo que se construiu (e ainda se constrói) sobre a realidade, (re)produzido pelos múltiplos canais culturais que irrigam a sociedade na qual se insere. Ele atua como espécie de maquinaria escondida sob a superfície das coisas, capaz de revelar algo de mais profundo e antigo, poderosamente ativo, porque cria sistemas de explicações e motiva igualmente ações individuais e coletivas. É um conjunto da relação entre imagens, realizações e produções do pensamento humano, o que inclui a própria razão e a racionalidade, como pontuou Durand<sup>145</sup> (2012). O imaginário social é um denominador comum que abarca os procedimentos desse pensamento e da realidade historicamente produzida.

---

<sup>145</sup> Embora o Durand não seja o autor que norteará as discussões sobre imaginário desta pesquisa, isso não significa que não concordamos (e referenciamos) com certos aspectos de seus estudos sobre o conceito em questão, sendo, por vezes, necessário a ele recorreremos.



Por intermédio desse imaginário clerical hegemônico para as mulheres, através de Maria, inicialmente construído na Idade Média, mas propagado até a temporalidade contemporânea, é que percebemos como as imagens filmicas de Maria no filme “Io sono con te” apresentam rupturas. Tais rupturas mantêm ligações com o horizonte de expectativas referente ao contexto de produção do filme. É sobre esse horizonte de expectativas, sem perder de vista determinados espaços de experiências sobre Maria e o feminino, que segue a próxima etapa deste trabalho.

### 3.2. Ana, o modelo de feminilidade para Maria

Antes de pensarmos em Maria como referência para seu filho, ao educá-lo e ensiná-lo sobre as escrituras, a tradição e as relações com as pessoas, o filme nos permite ir além. Isso ocorre, pois a personagem de Ana<sup>146</sup>, mãe de Maria, opera como modelo de feminilidade para sua filha. Inúmeras são as passagens em “Io sono con te” que nos permitem fazer tal afirmação, uma vez que as atitudes de Ana demonstram seu protagonismo e sua liderança, ao conduzir situações de embate contra Mordechai, o patriarca da família de José. É sobre Ana, como modelo de feminilidade para Maria, que segue este tópico.

Já no início do filme, presenciamos Ana tutelar a relação entre José e Maria, quando parece haver dúvidas sobre a gravidez de sua filha. Ana afirma que Maria não havia mentido e que eles podem adiantar o casamento, caso ele ainda quisesse se casar com ela. José, diz acreditar em Maria, mas admite não saber o que dizer aos seus familiares, para quem aquilo seria contra a natureza, como já demonstramos no capítulo anterior através da figura 12, ao tratarmos sobre a virgindade de Maria.

---

<sup>146</sup> Uma curiosidade sobre as atrizes que interpretam Ana e Maria refere-se ao fato de elas serem também mãe e filha, na vida real, como é confirmado por Micheli, quando lhe é perguntado na entrevista à jornalista Marta Scaglione, sobre a história das atrizes que interpretam Maria e sua mãe: “Nadia Khlifi, a menina que interpreta Maria, tem 14 anos. Guido encontrou-a em uma escola secundária no sul da Tunísia. Ela não teve nenhuma experiência de atuação, é claro, e, desse ponto de vista, sua mãe, que interpreta a mãe de Maria no filme, foi muito útil tanto para a filha quanto para o elenco inteiro. Foi o modelo que fomos inspirados a construir os diferentes personagens: ele é uma pessoa autêntica, ele tinha uma naturalidade na frente da câmera que era exatamente o que procuramos”. Traduziu-se do italiano: “Nadia Khlifi, la ragazza che interpreta Maria, ha 14 anni. Guido l’ha trovata in un liceo del Sud della Tunisia. Non aveva alcuna esperienza di recitazione, ovviamente, e da questo punto di vista la sua mamma, che nel film interpreta la mamma di Maria, è stata utilissima sia alla figlia sia a tutto il cast. E’ stato il modello a cui ci siamo ispirati per costruire i diversi personaggi: è una persona autentica, aveva una naturalezza davanti alla telecamera che era proprio quello che cercavamo”. Disponível em: <http://www.fulvioscaglione.com/2010/12/26/nicoletta-micheli-la-donna-sia-con-te/> Acessado em: 18/01/2018.

Em resposta a José, Ana informa que ninguém saberá o que ocorreu, seja ali (em Jerusalém) ou em Nazaré, nem mesmo a própria criança (Jesus) depois de nascer. Nessa ocasião, José pergunta o que essa criança será e Ana responde: “Que outro senão o bebê de uma mulher?”

**Figura 41:** A mediação de Ana



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:03:41.

Ana demonstra certo caráter de Matriarca ao interceder pelo futuro de sua filha e de seu neto. Essa liderança de Ana nos lembra as reivindicações feministas do século XX (e também XXI), pela libertação das amarras de um Sistema Patriarcal<sup>147</sup>. Essa imagem fílmica de Ana ainda presentifica determinadas expectativas, referente ao contexto de produção do filme, na qual é possível observar mulheres que tutelam, lideram e ocupam espaços de poder e decisão na sociedade, resultados diretos das lutas feministas<sup>148</sup>.

Tais expectativas estão de acordo com as formulações sobre o tempo histórico de Koselleck sobre o horizonte de expectativas, nas quais conecta-se à pessoa e ao interpessoal que se realiza no hoje; é um futuro presente que está voltado para o não experimentado e que só pode ser previsto. “Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem” (KOSELLECK, 2006, p.310).

Outra hipótese que sustenta nossa afirmativa, sobre Ana como modelo de feminilidade para Maria, por meio de suas ações e discursos, é a sua resposta para José, quando questionada sobre o que será da criança: “[...] o bebê de uma mulher”. Nessa fala, observamos que a

<sup>147</sup> Ainda neste capítulo, faremos as devidas considerações sobre um Sistema Patriarcal, que tem como representantes Mordechai e Rachel, bem como um Sistema Matriarcal protagonizado por Maria e sua mãe.

<sup>148</sup> Mais adiante, em momento oportuno, faremos as devidas considerações sobre os feminismos e/ou movimentos feministas.

referência é feminina, pois o bebê é tributário da mulher e não do homem. Há, portanto, uma inversão na tradição cultural e religiosa (judaica, patriarcal e masculina) em que estes personagens estão assentados, tendo em vista que tradicionalmente os filhos estavam relacionados à ordem e à hierarquia do pai. O próprio filme constantemente exhibe passagens nas qual o pai da criança é que tem direitos sobre o filho homem, devendo o primogênito herdar seu nome.

Em outra cena, Ana também se posiciona em favor do feminino, quando testemunha Rachel (interpretada pela atriz Naouel Souibgul) relatar que quanto mais elogiada a mulher, mais ela se sente pressionada e, por isso, Maria deveria rezar a Deus para ter filhos homens. Ana sai em defesa das mulheres e diz que ter filhas meninas também é uma bênção de Deus, pois como “Deus não podia estar em todos os lugares, então ele criou as mães”. A própria Rachel, ao ouvir tais palavras, complementa: “Então, eu diria que ele é muito ocupado” e todas deram risadas.

Essa postura de Ana divulga uma outra perspectiva sobre o feminino, na qual essas ações e discursos são sempre testemunhadas por Maria, que parece aprender com as palavras de sua mãe, mediante a um *ethos* judaico sobre a predileção se ter filhos homens em detrimento de filhas mulheres. No decorrer da mesma cena, Maria ainda observa sua mãe enfrentar Mordechai, no momento em que desfere uma bofetada em um dos filhos de José, que tinha maculado a massa (ao tocá-la) que as mulheres estavam fazendo, para o preparo do pão que seria ofertado ao templo.

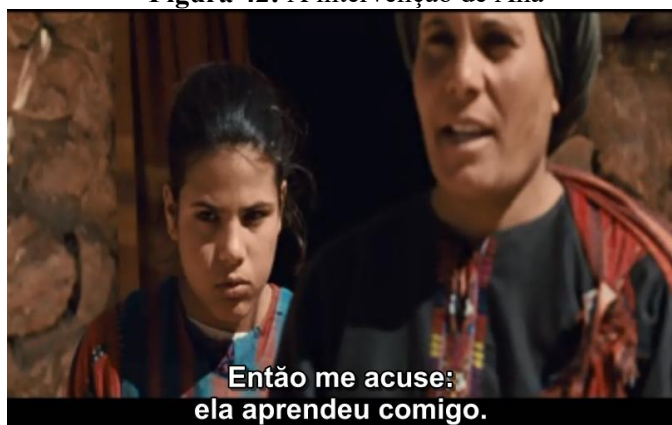
Mordechai justifica a agressão como forma de lição, sendo a violência o método escolhido para educar e submeter as crianças. A criança imediatamente corre para os braços de Maria, que questiona Mordechai: “Por um pouco de farinha!?” Mordechai, irritado com Maria, ordena a Rachel que recolha os objetos que deixou cair ao chão, quando desferiu o tapa, demarcando sua posição de liderança e poder, uma vez que ele já estava abaixado para pegar os objetos, mas preferiu se levantar e ordenar sua esposa a pegar.

Ele, então, se aproxima de Maria e diz: “Que farinha! Eu devo explicar essas coisas para você, mulher?” Mordechai exige que José, que estava presente, ensine a Maria o seu lugar. José pede calma e Mordechai, dizendo não ligar para suas desculpas, afirma que Maria precisa aprender a se comportar.

Ana intervém, dizendo que Maria não quis desrespeitar Mordechai. Ele, por sua vez, responde que Maria não pode ser a cabeça da família; Ana deixa claro que Maria conhece a tradição, mas Mordechai afirma: “Então ela sabe que uma mulher submissa é um presente de Deus”. Ana o enfrenta, dizendo para que ele, então, a acuse diretamente (figura 42), já que sua

filha aprendeu sobre a tradição com ela, sua mãe. Isto altera a expressão de Mordechai, de irritado para surpreso, demonstrando certo respeito em relação a Ana. A mãe de Maria continua, de forma enfática e ativa no domínio da situação, ao dizer que Maria fará tudo de novo, já que isso é trabalho de mulher. Mordechai se cala e Ana e Maria, com a criança no colo, saem do local deixando-o parado e calado.

**Figura 42:** A intervenção de Ana



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:10:20.

As ações de Ana protagonizam toda essa cena. Ela enfrenta as imposições masculinas, representadas por Mordechai que, junto com sua esposa Rachel, podem ser identificados como representantes de um imaginário social referente à tradição judaica. Maria, ao confrontar Mordechai, parece ainda não possuir forças suficientes para contrapô-lo, ocasião em que sua mãe a socorre. Mesmo afirmando que Maria faria novamente aquela massa de farinha, como parte das obrigações atribuídas às mulheres, Ana o desafia, impondo sua perspectiva e controlando a situação.

É possível perceber que os comportamentos e os discursos de Ana oferecem um exemplo (ou modelo de feminilidade), no qual Maria deveria se inspirar. Isso significa dizer que Maria, através do exemplo dado por sua mãe, deveria aprender como se comportar e agir diante das diversas situações de conflitos, oriundos da figura masculina e da tradição judaica, contrárias à autonomia da Mulher.

O que chama atenção em relação ao comportamento de Ana, diante do *ethos* patriarcal e de Mordechai, é que ela sabia exatamente a força do poder de sua influência. À guisa de exemplo, temos a cena do ritual de circuncisão do primeiro filho homem de Mordechai e Rachel, em que, ao presenciar aquela cena, Maria incomodada se retira. Mordechai se irrita com esse comportamento e desfere ofensas a Maria, enquanto José diz desconhecer as razões do

comportamento da esposa; Mordechai, por fim, questiona se a jovem será capaz de educar algum filho – frase ouvida por Maria, que estava em outro cômodo da casa.

Tal situação motiva Maria a dizer para sua mãe que visitará a prima Elisabete, até que ela dê à luz. Maria também pede que a mãe fique em Nazaré até as coisas se acalmarem; Ana concorda com o pedido da filha, dizendo que cuidará dos filhos de José e que, com ela, Mordechai recobrará a razão. Ou seja, com a presença de Ana o homem recobrará a razão, o que sugere novamente o respeito do irmão de José pela mãe de Maria. Mais importante que isso é que a razão, atributo normalmente conferido aos homens, pois possuem intelecto, agora pertence à mulher, normalmente ligada a emoções e pulsões, como apontou, por exemplo, Santo Agostinho<sup>149</sup> e Tomaz de Aquino<sup>150</sup>.

Esse episódio marca o início da autonomia de Maria e de seu protagonismo, ainda tímido perto das ações e dos atributos de sua mãe. Ela começa a se posicionar diante de um *ethos* de comportamento reservado às mulheres, inseridas na cultura judaica. Maria dá seus primeiros passos de independência em relação a Ana, demonstrando, ainda, certa continuidade ao seguir os mesmos atributos que sua mãe.

Essas imagens fílmicas de Ana materializam a presença de um horizonte de expectativas relativo ao contexto no qual o filme se insere. A materialidade dessa imagem parece dialogar, sobretudo, como o movimento entendido como segunda onda dos feminismos (e aqui não pretendemos debater se existem ou não ondas feministas). Para Joana Maria Pedro (2005, p. 79)

O feminismo chamado de “segunda onda” surgiu depois da Segunda Guerra Mundial, e deu prioridade às lutas pelo direito ao corpo, ao prazer, e contra o patriarcado<sup>151</sup> – entendido como o poder dos homens na subordinação das mulheres. Naquele momento, uma das palavras de ordem era: “o privado é político”<sup>152</sup>.

As imagens fílmicas de Ana presentificam um horizonte de expectativas, que converge com as pautas defendidas pelos movimentos feministas, tornando presentes para o expectador

<sup>149</sup> Para maiores informações, consultar: AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus: contra os pagãos*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1990.

<sup>150</sup> Para maiores informações, consultar: AQUINO, Tomás de. *Verdade e conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>151</sup> (Grifos nossos)

<sup>152</sup> Ainda de acordo com Pedro (2011, p. 274) “Para autoras como Teresa Aguilar García, depois da ‘Segunda Onda’ do feminismo, estaríamos vivendo a terceira onda: a da pós-modernidade. Momento em que se debatem o feminismo cultural e o ecofeminismo com o feminismo de quarta onda, que incluiria o feminismo queer de Judith Butler e o cyberfeminismo de Donna Haraway” Para maiores informações, consultar: PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 270-283.

os anseios das mulheres para as mulheres. São essas ações e intervenções de Ana, diante das imposições de um Sistema Patriarcal, que influenciarão o comportamento de Maria, e a forma como educará Jesus que, por sua vez, desenvolverá, por exemplo, uma capacidade crítica e contestadora em relação à interpretação das escrituras.

### 3.3. Maria, a fonte da tolice de Jesus

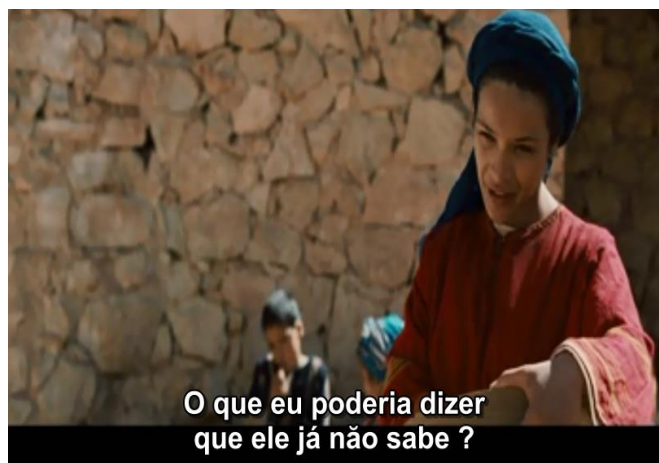
Chiesa e Micheli optaram por demonstrar um processo educativo diferente, de Maria em relação a Jesus, começando pela não circuncisão<sup>153</sup>, vista como prática de violência. A partir disso, o filme se coloca contra todo o tipo de agressão, sofrimento, sangue e sacrifícios, sendo possível interpretar a circuncisão como uma metáfora à ideia de violência. Livre dessa experiência traumática, Jesus é educado por Maria a partir de uma pedagogia que contrapõe quaisquer tipos de coerção, diferentemente da forma como Mordechai educa as crianças, sempre com violência a fim de controlá-las, como ficou evidente na cena em que desferia uma bofetada em um dos filhos de José, ou de Rachel que repreendeu seu filho, ao se envolver em uma briga com amigos.

Sobre esse fato, Jesus e Mordechai Júnior<sup>154</sup> (filho de Mordechai e Rachel, e interpretado por Zied Kerkeni), por volta de seus doze anos, se envolvem numa briga com outros garotos, quando Rachel aparece e começa a estapear seu filho. Jesus defende seu primo, ao dizer que a culpa não foi dele, mas dos outros garotos. Rachel o repreende, afirmando que, depois desse episódio, Maria não teria mais motivos para proteger seu filho. No entanto, depois de Rachel relatar o ocorrido para a mãe de Jesus, esperando que ela o repreendesse, é surpreendida com a resposta de Maria: “O que eu poderia dizer que ele já não sabe? Ele me contará sobre isso se quiser”.

#### Figura 43: A confiança de Maria em Jesus

<sup>153</sup> Ainda neste capítulo, faremos as devidas considerações sobre o tema da circuncisão.

<sup>154</sup> É importante destacar que, nesse filme, o filho de Mordechai também se chama Mordechai, sem nenhum sobrenome que o diferencie em relação ao nome do pai. Por isso, com o objetivo de evitar possíveis confusões em relação aos Mordechais, optamos por nomear o filho de Mordechai por Mordechai Júnior que, embora não seja chamado assim no filme, é a forma como seu nome é exibido ao final do filme, quando os créditos aparecem diante do nome do ator que o interpreta. “Zied Kerkeni: Mardocheo Jr”. Do mesmo modo, Mordechai, Pai de Mordechai Júnior, continuará sendo identificado, por nós, apenas como Mordechai.



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 01:17:37.

É preciso, pois, fazer algumas considerações sobre a educação não punitiva e não violenta que Maria oferece a seu filho. Essa perspectiva é tributária, segundo Chiesa e Micheli, dos estudos de Michel Odent e Alice Miller, que destacam a importância de uma educação que não privilegie a agressão (inclusive a circuncisão), pois a violência é capaz de gerar traumas irreparáveis na vida da pessoa. Os autores também afirmam que uma educação não opressora privilegia a relação direta entre mãe e filho, do parto aos primeiros anos de vida.

De acordo com a entrevista publicada no site *Eidé: esperienze innovative di educazione*<sup>155</sup>, Chiesa afirma:

Toda uma série de estudos, cada vez mais convincentes, nos dizem que, do ponto de vista fisiológico e psicológico, a impressão de que uma pessoa recebe nos primeiros anos de vida é decisiva para a definição (para melhor ou para pior) das formas pelas quais essa pessoa responderá aos eventos da vida. Isso não significa que seu destino esteja marcado, mas que as ferramentas de suas relações serão definidas. Por exemplo, aqueles que não foram amados terão dificuldade em amar. É evidente que, do ponto de vista humano, os pais de Jesus desempenharam um papel fundamental na formação e no crescimento de Cristo. Caso contrário, por que Deus “os escolheria” para encarnar e espalhar a Palavra? Dos Evangelhos, sabemos que Jesus recebeu uma educação baseada no respeito e no amor: os pais não o consideram sua “propriedade”. É essa impressão extraordinária que permite que Jesus conheça sua natureza divina<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> Importante mencionar que não foi possível encontrar a data de publicação dessa entrevista, no site, embora acreditemos que tenha sido no ano 2010, mesma data de todas as outras entrevistas que utilizamos neste capítulo, o qual também é o ano de lançamento do filme.

<sup>156</sup> Traduziu-se do italiano: “Tutta una serie di studi, sempre più nutriti e convincenti, ci dicono che da un punto di vista fisiologico e psicologico, l'imprinting che una persona riceve nei primi anni di vita è decisivo per settare (nel bene e nel male) i modi con cui questa persona risponderà poi agli eventi della vita. Non vuol dire che il suo destino è segnato, ma che sono definiti gli strumenti delle sue relazioni. Ad esempio, chi non è stato amato, avrà difficoltà ad amare. E' evidente che, da un punto di vista umano, i genitori di Gesù hanno avuto un ruolo fondamentale nella formazione

Ana transmitiu para Maria valores que a permitiram se libertar das amarras de um código patriarcal, referente ao conjunto de normas e valores da cultura judaica. Chiesa informa que essa é a mesma pedagogia que Jesus testemunhará, pois ele também será opositor da obediência e da coerção, o que destoa da comum confusão entre “[...] o pai celestial com os pais terrenos, onde os últimos acreditam ser onipotentes como os primeiros, como se a obediência aos pais fosse igual à obediência a Deus”.<sup>157</sup> Maria, imune a essa educação punitiva e violenta, foi capaz de transmitir ao seu filho determinados conhecimentos relativos à compaixão, ao amor e à piedade, em contraposição a uma pedagogia do medo, coercitiva e traumática, que normalmente ocorre em religiões de tradição patriarcal.

Em contrapartida, o filme ainda propõe, por intermédio de José, um novo modelo de masculinidade. Para Chiesa, embora seja difícil imitá-lo, ele é “[...] a proposta de uma figura masculina que recusa o patriarcado e o papel de um pai rígido e autoritário”<sup>158</sup>. Para atender a um comportamento que não atenda à militância em favor do patriarcado, José é colocado de lado, coadjuvante na educação de seu filho, abrindo mão dos seus privilégios de homem e chefe de família.

Chiesa confessa ter construído os atributos do personagem de José, como um modelo de masculinidade, para responder a questões pessoais, em relação à sua própria condição de Pai. Segundo o diretor, o nascimento de suas filhas marcou o início de uma crise de identidade, ao se identificar como um pai autoritário, injusto e desequilibrado, perpetuador de uma educação baseada na coerção e na obediência. Conforme relato do diretor:

Embora eu também não fosse crente, compartilhei um profundo interesse na relação entre pais e filhos, enquanto vivia e ainda vivo, uma paternidade muito difícil. Eu tinha me descoberto menos pai do que eu queria ser [...]. Isso criou insatisfação e mal-estar em mim. Então me interessei pelas propostas de Maeve, que [...] foram surpreendentemente convincentes. Nicoletta escreveu “Io sono con te” a partir dessas propostas, que trazem ao diálogo uma série de interpretações das passagens evangélicas sobre Maria e a infância de Jesus.

---

e nella crescita del Cristo. Altrimenti, perché Dio li avrebbe “scelti” per incarnare e far crescere il Verbo? Dai Vangeli sappiamo che Gesù ha ricevuto un’educazione basata sul rispetto e l’amore: i genitori non lo considerano una loro “proprietà”. È questo imprinting straordinario che permette a Gesù di arrivare a conoscere la sua natura divina”. Disponível em: <http://www.coopeide.org/web/?p=82> Acessado em 22/01/2018.

<sup>157</sup> Traduziu-se do italiano: “E’ la stessa pedagogia di cui Gesù si farà poi testimone, in opposizione a quella dell’obbedienza e della coercizione, che confonde il Padre celeste con i genitori terreni, dove i secondi si credono onnipotenti quanto il primo, come se l’obbedienza ai genitori equivallesse all’obbedienza a Dio”. Disponível em: <http://www.coopeide.org/web/?p=82> Acessado em 22/01/2018.

<sup>158</sup> Traduziu-se do italiano: “” la proposta di una figura maschile che rifiuta il patriarcato e il ruolo del padre severo e autoritario”. Disponível em: <http://www.coopeide.org/web/?p=82> Acessado em 22/01/2018.



No começo, o meu envolvimento era intelectual apenas. Mas ao longo do tempo, sem saber como [...] para mim houve uma conversão<sup>159</sup>.

Chiesa projeta seu horizonte de expectativas (na condição de pai) através dos preceitos de masculinidade construídos em relação ao personagem de José, em detrimento, sobretudo, da educação e da criação que Maria, mãe e mulher, fornece a Jesus.

A repulsa por sacrifícios, que Maria apresenta no decorrer da narrativa, é algo que Jesus vai herdar de sua mãe, como na cena em que entra no templo em Jerusalém. Maria, ao entrar no templo com seu filho recém-nascido, demonstra insatisfação, quando o sacerdote a unge com sangue de um animal sacrificado em sua testa (figura 44). Jesus, por sua vez, compartilhou de um sentimento parecido, quando presenciou o sacrifício de cordeiros no templo (figura 45). O próprio Jesus, em cena posterior, aparece indagando sua mãe, sobre isso: “Mãe, qual o propósito de todo esse sangue no templo? Porque todos esses sacrifícios são feitos aqui? Não pode ser um pedido de Deus”.

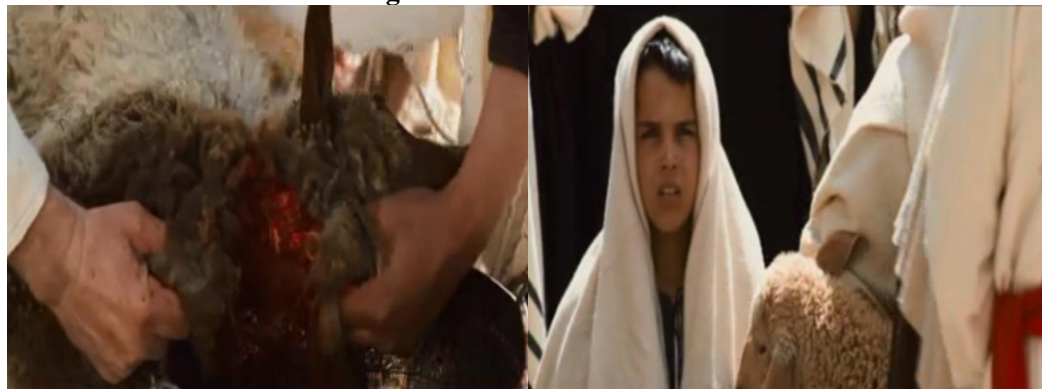
**Figura 44:** Maria e o Sangue



<sup>159</sup> Traduziu-se do italiano: “Pur essendo anch’io non-credente, condividevo un profondo interesse verso il rapporto genitori-figli, in quanto vivevo, e vivo tuttora, una paternità molto faticosa. Mi ero scoperto un padre meno giusto di quel che avrei voluto essere, bisognoso di affetto più che capace di darlo. Rifiutavo il modello genitoriale ricevuto – basato sull’obbedienza e la coercizione – ma non ne avevo di alternativi. Questo creava in me insoddisfazione e malessere. Perciò ho preso anch’io interesse nelle proposte di Maeve, le quali – una volta presentate ad amici con il nostro stesso retroterra – risultavano a sorpresa convincenti. Nicoletta ha scritto “Io sono con te” partendo da queste proposte, le quali mettono in dialogo una serie di interpretazioni dei passi evangelici su Maria e l’infanzia di Gesù, che pur provenendo da ambiti eterodossi (dall’ostetricia alle neuroscienze, dalla psicoterapia all’antropologia) non contestano la dottrina, ma la illuminano da un punto di vista umano. All’inizio, il mio è stato un coinvolgimento solo intellettuale. Ma, col tempo, senza sapere come, senza controllo della volontà, anche per me c’è stata una conversione, passata attraverso il recupero di un rapporto a 360° col religioso. Penso che sia un’ineluttabile dimensione umana, sostituita nella modernità da nuove religioni pagane: la scienza, le ideologie, il culto del corpo, il denaro, la carriera, ecc. Il cristianesimo – il Dio incarnato – è la fine delle religioni arcaiche e la rivelazione della verità, razionale e spirituale, sull’essere umano”. Ver maiores informações em: Disponível em: <http://www.coopeide.org/web/?p=82> Acessado em 22/01/2018..

**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:51:56.

**Figura 45:** Sacrifício e Jesus



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 01:23:42 – 01:23:44.

Jesus também herda a amizade de sua mãe com Hillel (interpretado pelo ator Mohamed Grayaa), ajudado por Maria no passado, quando era acusado de estar possuído por demônios. Hillel, que ainda não havia proferido palavra alguma durante a obra, confessa para Jesus que o arrependimento não é o bastante para encontrar o caminho perdido. Ele também relata que a última vez que frequentou o templo ou participou de algum ritual foi quando tinha a idade de Jesus.

O menino o consola, citando o profeta Isaías: “O Senhor é como uma mãe que conforta as crianças, não importa o quanto você o abandone, ele irá te confortar”. Hillel, ao ouvir essas palavras, responde que nem todas as pessoas tem uma mãe como Maria (figura 46). Nessa ocasião, Jesus demonstra os resultados da influência de sua mãe, ao utilizar uma passagem das escrituras do primeiro testamento, para construir e legitimar um argumento que confortasse seu amigo. Essas palavras de Jesus sugerem que Hillel não está desamparado e nem foi abandonado por Deus, que lamentava que o arrependimento não era suficiente para fazer as pazes com ele.

**Figura 46:** Os ensinamentos de Jesus



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 01:14:52 – 01:15:35.

Em outra cena, tem-se José incomodado com a vigilância constante por parte dos sábios do oriente<sup>160</sup> (expressão cunhada por Johnson e Ottaviani-Jones), situação em que desabafa com Maria. Mesmo diante de acontecimentos incomuns, os quais ele mesmo não entendia, José deu liberdade a ela para que as coisas acontecessem livremente, sem interrupções de sua parte, como a educação que ela oferecia a Jesus. José também relata que, desde o início dos tempos, o homem esteve no comando, o que sempre havia funcionado, mas, quando o assunto diz respeito a Maria, ele já não sabia mais o que esperar.

Essa cena marca o reconhecimento da autonomia e do protagonismo de Maria por José. Ele admite que, por iniciativa dela, a tradicional tutela masculina perde espaço para a liderança feminina. Ele diz não saber o que esperar, porque, através das falas e do comportamento de sua esposa, ela subverte a ordem e rompe com essa hierarquia e imaginário social que, segundo suas próprias palavras: “sempre funcionou”. Dess

a forma, essas imagens e impressões sobre Maria se aproximam de algumas pautas dos movimentos sociais de contestações liderados por mulheres no contexto de produção do filme. Além disso, demonstram sintonia com os projetos de feminilidade desses movimentos (como veremos a seguir), o que faz alusão a seu horizonte de expectativas, assim como aconteceu com as imagens de Ana.

O filme também exhibe uma passagem que demonstra o papel de mestra de Maria, em relação a seu filho, quando Jesus pergunta a sua mãe se as escrituras poderiam estar erradas (figura 47). Maria, percebendo a inquietude de seu filho em relação às informações e à verdade

<sup>160</sup> Esses homens são apresentados no filme como sábios e estudiosos dedicados às diversas ciências, e tinham por objetivo estudar as crianças dessa cidade para identificar algum prodígio entre eles. Eles fazem referência aos personagens bíblicos do Novo Testamento conhecidos como os “três reis magos”, embora sejam apresentados como uma espécie de cientistas familiarizados aos costumes e às tradições do povo judeu, em que a descoberta do prodígio revelaria o messias prometido para libertar os filhos de Israel da tirania de Roma.

contida nas escrituras, diz: “Aqueles regras foram escritas por homens, algumas coisas estão certas e outras não”.

**Figura 47:** Os ensinamentos de Maria



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 01:17-51 – 01:18:08.

Nessa passagem, é possível perceber que Maria pretende ensinar para seu filho a existência de determinadas intenções por trás dos textos sagrados, escritos por homens que tinham seus próprios interesses e necessidades. Jesus parece concordar com sua mãe, ao responder: “Como separar a palha do grão” e, após esboçar um sorriso, a pergunta como “corrigir o que está errado”, ocasião em que ela afirma: “Uma mulher pode fazer várias coisas, mas fora de casa ninguém parece dar ouvidos a ela”. Maria, de acordo com essa passagem, passa a impressão de estar preparando e educando seu filho para o mundo e para o destino que o espera, assumindo de vez sua posição de matriarca e líder. Ela ensina ao jovem a interpretar as dúvidas, sobre o místico, o sagrado e o religioso que se impõe.

Ao final do filme, identificamos mais uma cena em que Maria se destaca, ao combater as ofensas de Mordechai em relação ao seu filho. Além disso, Maria também se destacou por apresentar características de uma mulher guiada pela racionalidade e pela segurança, por meio de sua tranquilidade, em detrimento do desespero dos homens, ao perceberem a ausência de Jesus quando retornavam de Jerusalém para Belém, no grupo em que estavam viajando. José se apavora, tendo em vista que nem Maria sabia onde Jesus poderia estar. A mulher procura acalmar seu marido, alertando que, ao compreender as motivações de Jesus, seria possível encontrá-lo.

Essa situação força as pessoas do grupo a interromperem o trajeto de volta e a acamparem para passar a noite, visto que já era tarde para retornarem a Jerusalém em busca do

garoto. Maria testemunha Mordechai chamar aquela situação de escândalo, principalmente por Jesus expor o grupo daquela maneira, forçando-os a perder um dia de viagem – salientando que acontecimentos assim ocorriam de forma frequente, por causa de Jesus.

As palavras do cunhado fazem Maria relembrar de alguns acontecimentos relacionados ao seu filho, desde o parto, passando pelo período de amamentação, a visita dos sábios do oriente e, sobre os questionamentos que Jesus levantava sobre as escrituras. Mergulhada em suas memórias, Maria ainda se lembra de outras querelas e dúvidas que Jesus sempre mencionava:

“Se Salomão e Jacó são justos, porque eles ensinam a bater em crianças? Pode chegar um tempo em que abençoaremos mulheres que não tiveram filhos e nem amamentaram? Porque as mulheres não podem comer com os homens? Porque é permitido matar pagãos se a lei de Moisés diz para não matar? Mãe, porque devemos procurar vingança? Isso só faz mais vítimas.

Essas memórias revelam o quanto Jesus buscava respostas na sabedoria de sua mãe, que pode ser entendida como a pessoa que ensinava sobre os textos sagrados a ele, oferecendo outras interpretações. Nesses questionamentos, foi possível perceber, inclusive, questões que envolvem o feminino, a maternidade, ou melhor, a não maternidade, quando questiona se existirá um tempo em que mulheres que não tiveram filhos nem amamentaram seriam abençoadas, ou mesmo, o porquê de as mulheres não poderem comer com os homens.

De toda forma, ao acessar essas memórias, Maria conclui que Jesus se encontra no templo, conseguindo, assim, rastrear seu filho a partir das motivações dele. É importante salientar que, enquanto Maria buscava em suas memórias uma conexão que a levasse ao paradeiro do filho, a narrativa do filme paralelamente mostra José, liderando uma busca masculina por Jesus na cidade. Dessa maneira, enquanto os homens exerciam o trabalho físico, a mulher (Maria) reserva para si o lógico-intelectual.

A sabedoria e a tranquilidade de Maria em conduzir a situação, por meio da reflexão e da paciência, demonstram a conexão especial entre mãe e filho, à medida que, aos homens, ficou reservado o papel de desespero impulsivo (as emoções), porque são eles que partem, sem ao menos traçar um plano, em busca de Jesus. Há, portanto, uma dicotomia entre reflexão, intelecto e sensibilidade, por meio de Maria, e emoção (desespero, impulso) e/ou esforço físico aos homens, liderados por José.

Sobre essa cena, Johnson e Ottaviani-Jones (2014) comentam que a calma e a confiança de Maria contrastam com o Evangelho de Lucas<sup>161</sup>, no qual essa situação é retratada com o desespero tanto de Maria quanto de José, pois nenhum dos dois sabia, de fato, onde Jesus estava. Para os autores, a Maria dos evangelhos só adquiriu a consciência da importância e do destino de Jesus, como salvador da humanidade, depois da crucificação. A Maria do filme, porém, parece ter despertado essa consciência bem antes, o que justifica sua calma e segurança quando seu filho desaparece.

Após essa cena, o filme Mostra Jesus conversando com os anciões no templo. Ele está fazendo perguntas sobre as dúvidas que ficaram em relação ao episódio protagonizado por seu amigo Hillel, impedido de permanecer na sinagoga em um sábado<sup>162</sup>. Jesus indaga aos anciões se não é possível que um homem que se distanciou de Deus o encontre no sábado, mesmo que sua casa esteja além da distância permitida por lei; questiona também se a misericórdia de Deus não existe aos sábados. Nessa ocasião, os anciões escutavam calmamente as perguntas de Jesus, atentos a cada palavra e transparecendo concordância com os posicionamentos do garoto.

Na sequência, Mordechai Júnior aparece no acampamento informando que Jesus está no templo, fazendo perguntas aos anciões. Mordechai, ao ouvir de seu filho onde Jesus estava, pede ao grupo para desmontar o acampamento no intuito de buscá-lo. O homem desfere uma série de críticas em relação ao filho de Maria, destacando sua ousadia ao conversar com os anciões. José defende seu filho, afirmando que não existem muitos meninos que conversam com os anciões e, por isso, não há nada de errado na situação.

Mordechai não gosta da resposta de José e diz que os outros pais sabem do destino de seus filhos. José, então, pergunta a Mordechai se Jesus já foi desrespeitoso com ele em algum

---

<sup>161</sup> De acordo com o texto do evangelista Lucas, depois de José e Maria terem voltado a Jerusalém para procurar Jesus que tinha sumido, “[...] eles o encontram no Templo, sentado em meio aos doutores, ouvindo-os e interrogando-os; e todos os que o ouviam ficavam extasiados com sua inteligência e com suas respostas. Ao vê-lo, ficaram surpresos, e sua mãe lhe disse: ‘Meu filho, porque agiste assim conosco? Olha que teu pai e eu, aflitos, te procurávamos’” (BÍBLIA, Lucas, 2: 46-48).

<sup>162</sup> Essa cena refere-se ao dia da bênção dos meninos no templo de Belém (o que inclui Mordechai Júnior), para que possam frequentar, durante a páscoa, o templo de Jerusalém. Nessa ocasião, o ritual é interrompido com a chegada de Hillel que quer participar do ritual, claramente influenciado pela conversa que teve com Jesus, como demonstrado na cena da figura 52. Todavia, o amigo de Jesus e Maria é hostilizado pelas pessoas que estavam presentes na sinagoga, afirmando que ele não poderia estar ali, pois era filho de pecadores, além de ser endemoniado e impuro. Jesus defende Hillel, questionando o porquê de expulsá-lo se ele só está ali para fazer as pazes com Deus. Samuel, um dos homens que estavam hostilizando Hillel, repreende Jesus por suas palavras, ordenando que se cale e obedeça, pois obediência é tudo. José defende seu filho, expondo que Jesus sabe o que diz, mas que a decisão será tomada pela sabedoria do sacerdote Baruch. O líder religioso, por meio da eloquência ancorada na tradição judaica, argumenta que, embora esteja alegre em ver Hillel entre eles na casa de Deus, a distância entre sua casa e o templo é maior que a permitida para se fazer num sábado, (dia reservado ao descanso) e, por isso, Hillel deveria ir embora e orar em sua própria casa. Hillel, ao ouvir o veredicto do sacerdote, se retira do templo, frustrando Jesus que ainda foi impedido por seu pai de ir consolar seu amigo. Contudo, Maria se levanta e vai ao encontro de Hillel para confortá-lo, deixando o templo sem nenhuma preocupação.



momento, e se alguém do grupo adiar a partida em mais um dia a pedido do filho. Mordechai responde que Jesus não perguntou por que teria vergonha, pois aqueles que não temem não respeitam e o garoto desconhece a virtude da obediência. Mordechai ainda lembra seu irmão que o tem alertado por anos sobre a educação de Jesus, passível de gerar consequências a toda a comunidade, uma vez que um desrespeito ao templo (se atrever a discutir a lei) é um assunto de todos.

**Figura 48:** Maria, a fonte da “tolice” de Jesus



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 01:32:56 – 01:33:01.

Maria, ao escutar tais palavras, argumenta: “o medo não traz respeito”. Mordechai questiona, então, como o caráter de Jesus será formado, se o garoto goza de ampla liberdade sem qualquer tipo de repreensão. Maria responde: “Nossos filhos não são ramos tortos para serem endireitados”. No entanto, Mordechai insiste que, se o filho de Maria fosse obediente, ele não teria se perdido. Ela retruca, afirmando que as pessoas só devem obediência a Deus. Mordechai encerra a conversa ao reconhecer que a fonte da tolice de Jesus é Maria (figura 48), e cita as escrituras: “Aquele que é disciplinado está no caminho da vida, aquele que ignora a correção, perderá o caminho”.

Nesse contexto, concordamos com a afirmação de Mordechai, quando acusa Maria de ser a fonte da tolice de Jesus, uma vez que foi ela quem o mais influenciou nas suas ações, comportamentos e questionamentos, o que o torna discípulo de sua mãe no filme.

### **3.4. Santana Trina e a genealogia matrilinear do conhecimento de Jesus**

Ao refletirmos sobre a forma como o conhecimento foi transmitido de Ana para Maria que, por sua vez, passou para Jesus, é possível identificar a presença de uma determinada tradição e/ou espaço de experiência iconográfica, relacionadas a imagens de Ana, Maria e Jesus, no filme. Estamos falando das imagens que remetem a Santana, mãe de Maria. São elas: Santana Mestre, Santana Guia e Santana Trina (figura 49).

**Figura 49:** Santana Trina, Mestre e Guia



**Fonte:** Slide de apresentação da Professora Doutora Letícia Martins de Andrade, no I Simpósio Medieval da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ-MG), realizado entre os dias 12 a 14 de setembro, do ano de 2018. Nesta ocasião, a referida professora apresentou a conferência intitulada: Santana mestra e a linhagem feminina da sabedoria, do gótico ao barroco. IN: “Iconografia: O imaginário medieval e suas permanências no barroco mineiro – Caso de São João Del Rei”.

Santana Mestre e a Santana Guia são iconografias compostas pelas presenças das personagens Ana e Maria. A primeira é representada como uma mulher mais velha e com um livro, tendo Maria sempre perto dela, geralmente, ensinando-a a ler. A segunda, também exibe Ana e Maria numa relação de aprendizagem, em que Ana é representada guiando sua filha para algo ou algum lugar; tutelando e ensinando à filha alguma coisa.

Nessas situações, Ana atua como mestra para sua filha e, como mestra, entendemos que ela possui alguma sabedoria. A própria presença do livro nessas iconografias pode ser lida como um elemento que caracteriza sabedoria e conhecimento, legitimando a condição e a relação entre mentora e discípula.

Dessa forma, o filme presentifica esse espaço de experiência referente à tradição de imagens de Santana com Maria, mas também com Jesus, como veremos a seguir. Embora



existam iconografias de Ana e Maria que datam do período medieval, como na figura 50, datada do ano de 620 e.c., é a partir do século XV, no final do período gótico, que o culto a Santana vai atingir seu clímax entre a população, contribuindo sobremaneira para a produção de diversas imagens sobre ela.

Com isso, a intensificação de sua popularidade se deu, em grande parte, em torno da doutrina da imaculada concepção da virgem, como afirmada pelos franciscanos e apoiada pelos carmelitas, aprovada pelo concílio de Basileia em 1439 e ratificada pelo Papa Sisto IV, em 1483. Ademais, tais imagens e cultos a Santana também se intensificaram no século XV, com o surgimento da imprensa, tendo em vista que suas imagens eram impressas em folhetos e acompanhadas de orações<sup>163</sup>.

**Figura 50:** Imagem medieval de Santana



**Fonte:** Sant'Ana ensinando a virgem na presença do menino Jesus. Metz, Bibliothèquè mediathèquè, 620, fol. IV<sup>164</sup>.

<sup>163</sup> Informações retiradas do slide de apresentação da Professora Doutora Leticia Martins de Andrade, no I Simpósio Medieval da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ-MG), realizado entre os dias 12 a 14 de setembro, do ano de 2018. Nessa ocasião, a referida professora apresentou a conferência intitulada: Santana mestra e a linhagem feminina da sabedoria, do gótico ao barroco. IN: "Iconografia: O imaginário medieval e suas permanências no barroco mineiro – Caso de São João Del Rei".

<sup>164</sup> Imagem retirada do slide de apresentação da Professora Doutora Leticia Martins de Andrade, no I Simpósio Medieval da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ-MG), realizado entre os dias 12 a 14 de setembro, do ano de 2018. Nessa ocasião, a referida professora apresentou a conferência intitulada: Santana mestra e a linhagem feminina da sabedoria, do gótico ao barroco. IN: "Iconografia: O imaginário medieval e suas permanências no barroco mineiro – Caso de São João Del Rei".

Essas imagens sobre Ana ensinando e guiando Maria estão em conformidade com as suas imagens no filme “Io sono con te”, em que parece ensinar Maria, por meio de seus discursos e ações, como se posicionar diante de um *ethos* patriarcal. Ana é o modelo de feminilidade de sua filha, que a educou e a preparou para enfrentar os obstáculos que, possivelmente, enfrentaria como mulher, esposa e mãe inserida numa longa e rígida tradição, com normas e leis que regulamentam o universo feminino. Maria, ao receber essa educação, a transmitiu para Jesus, que herda o conhecimento e a sabedoria de sua avó.

É no contexto de uma árvore genealógica do conhecimento, transmitido para Jesus a partir de uma matriz matrilinear no filme, que também somos capazes de identificar a presença da iconografia referente a Santana Trina. Mesmo que, no filme, não seja possível contemplar Ana, Maria e Jesus numa mesma cena ou imagem, porque Ana morre antes de Jesus nascer, ela ainda está presente na vida de seu neto, presentificada por meio dos ensinamentos de Maria.

**Figura 51:** Árvore Genealógica de Santana



**Fonte:** Gérard David (ateliê). *A árvore genealógica de Santana*. c.1500. Óleo sobre madeira; 88x69,5cm. Lyon, Musée des Beaux-arts.<sup>165</sup>

Assim como na imagem de Gérard David intitulada “árvore genealógica de Santana”, datada do século XVI (figura 51), a qual demonstra que Jesus mantém sua descendência em relação ao rei Davi, por meio da linhagem feminina, e em nossa fonte, há também essa linhagem feminina, mas na forma como o conhecimento e a educação foram transmitidos para Jesus por sua mãe, tributária dos ensinamentos de Ana. Nesse sentido, “Io sono con te” apresenta uma variação da ideia de trindade, composta por duas figuras femininas e uma masculina, o que nos permite afirmar que é, ao menos na maioria dos gêneros integrantes, uma trindade feminina; uma trindade mais concreta, material, corporificada ou acessível.

Ana é a fonte primordial do conhecimento e da sabedoria que envolvem a criação e a formação do caráter de Jesus, mas por intermédio de Maria. Identificamos essa relação Ana, Maria e Jesus como uma trindade matrilinear do conhecimento. Tal conhecimento, transmitido de Maria para Jesus, está inserido em um *ethos* que contrapõe o Sistema Patriarcal e uma educação baseada na violência, dos sacrifícios animais e da circuncisão. No aspecto da circuncisão, Maria também influenciou sua prima Elisabete. Todas essas características irão compor um repertório que Jesus irá herdar, principalmente para desenvolver outras interpretações dos textos sagrados.

As imagens filmicas de Ana e Maria colocam Jesus dentro do universo feminino, de um deus masculino gerado, formado e educado por mulheres. Esse tipo de educação evoca uma tradição cristã medieval (figura 50), segundo a qual os filhos eram educados por mulheres, sobretudo em espaços em que o cristianismo tinha mais força, como em regiões onde seriam a França e a Itália, nos dias de hoje.

O próprio título do filme evoca a presença desse feminino influenciando diretamente na formação de Jesus, como ser humano. Embora possamos traduzir o título para “Estou com você”, “Estou contigo” e “Estou convosco”, também existe a possibilidade de se traduzir: “Eu sou com você”, “Eu sou contigo” e “Eu sou convosco”. Essas duas flexões verbais “estar” e “ser”, na tradução do nome da obra, permitem perceber não só a genealogia matrilinear do conhecimento de Jesus, mas também certa subversão à famosa oração Ave-Maria e à tradição dos textos bíblicos.

---

<sup>165</sup> Imagem retirada do slide de apresentação da Professora Doutora Letícia Martins de Andrade, no I Simpósio Medieval da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ-MG), realizado entre os dias 12 a 14 de setembro, do ano de 2018. Nessa ocasião, a referida professora apresentou a conferência intitulada: Santana mestra e a linhagem feminina da sabedoria, do gótico ao barroco. IN: “Iconografia: O imaginário medieval e suas permanências no barroco mineiro – Caso de São João Del Rei”.

Em relação à oração: “Ave-Maria cheia de graça, o senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre Jesus. Santa Maria mãe de Deus, rogai por nós pecadores [...]”<sup>166</sup>, ao levar em consideração a perspectiva feminina do filme (o protagonismo de uma mulher forte, líder e subversiva), somado certa universalidade dessa oração, canônica no credo católico e conhecida entre os cristãos (e não cristãos), podemos interpretar o título como uma subversão à oração:

Diante disso, não é mais “o senhor é convosco” e sim Maria (senhora e/ou deusa[s]) que é convosco, porque no filme é Maria quem acompanha, ensina e conforta Jesus; Ela quem presentifica os atributos de antigas divindades femininas e evoca sua Ancestralidade do Sagrado Feminino, fornecendo, seja por meio de seu leite ou educação, a divindade de Jesus. É Maria e não o senhor (Deus/Pai/Iahweh) que está convosco, com ele e com seus devotos.

Outra subversão em relação ao nome do filme também é observada em algumas passagens bíblicas, uma vez que é uma expressão amplamente presente e normalmente atribuída à presença do deus Iahweh na vida de seus seguidores, como acontece no texto de Isaías:

**Israel escolhido e protegido por Iahweh:** E tu, Israel, meu servo, Jacó, a quem escolhi, descendência de Abraão, meu amigo, tu, a quem tomei desde os confins da terra, a quem chamei desde os seus recantos mais remotos e te disse: "Tu és o meu servo, eu te escolhi, não te rejeitei". Não temas, porque eu estou contigo<sup>167</sup>, não fiques apavorado, pois eu sou o teu Deus; eu te fortaleço, sim, eu te ajudo; eu te sustenho com a minha destra justiceira. (BÍBLIA, Isaías, 41: 8-11)

Essa passagem narra como o deus Iahweh se propõe presente na vida daqueles que o seguem e a ele recorrem em momentos de provações, ao demonstrar quem tutela, orienta e dita as regras do seu povo. É essa relação entre Iahweh e seu povo que o título do filme subverte, ancorada na lógica produzida pelo conjunto das imagens filmicas de Maria que presentifica o protagonismo feminino, o Sagrado Feminino e suas imagens ancestrais referentes às antigas divindades femininas. Entretanto, isso ocorre sem perder de vista o contexto histórico social que a produção do filme está inserido.

Além disso, o nome do filme passa a mensagem de que é Maria quem está no topo da hierarquia do panteão, outrora masculino e patriarcal, da tradição judaica, cristã e católica. Não é mais o deus (masculino) e sim a deusa (femininas) quem cuida dos seus; é ela quem transmite a divindade a Jesus e não Iahweh.

<sup>166</sup> Disponível em: <https://www.nossasagradafamilia.com.br/conteudo/oracao-de-ave-maria.html> Acessado em: 13/06/2020.

<sup>167</sup> Grifos nosso.

Chiesa relata que Deus entra na história do filme por meio do corpo de Maria (como vamos demonstrar a seguir, no sub tópico: “Ausência do elemento miraculoso e a ‘cruzeza’ das cenas”, quando questionado pelo jornalista Edoardo Zaccagnini sobre a ausência do sobrenatural no filme). Apesar disso, acreditamos que, de acordo com o sentido fornecido pelas imagens fílmicas de Maria, não é exatamente Deus que entra no filme pelo corpo de Maria, mas algo de sagrado e de divino que, mediado por suas ações e discursos, evoca sua Ancestralidade do Sagrado Feminino.

Mesmo se levarmos em consideração, literalmente, as palavras de Chiesa, segundo as quais Deus entra no filme por meio do corpo de Maria, isso não a tornaria divina também? Ela, por ter no seu corpo a presença de um deus, não estaria em simbiose com ele e, por isso, não se tornaria algum tipo de divindade? Não seria tornar divino o feminino ou o feminino, divino? E, ao fazer isso, não estaria evocando alguma ideia de Sagrado Feminino, mesmo que ressignificada? Dessa forma, não poderíamos também pensar: a Deusa está convosco?

### **3.5. Outras considerações sobre a amamentação e o leite de Maria**

A amamentação de Jesus por Maria, assim como foi no capítulo anterior, é outro tópico que deve ser levado em consideração, sobretudo em relação ao seu horizonte de expectativas. Embora, não totalmente desprendidos de suas significações de atributos divinos, sob a luz da Ancestralidade, para este momento, iremos inevitavelmente retomar algumas passagens para tecermos considerações entre as imagens marianas produzidas e as expectativas do contexto de produção de nossa fonte, no que se refere às normatizações e ao controle sobre o corpo feminino.

Durante a cena da amamentação e a insistência de Maria em alimentar Jesus com seu leite, percebemos, através dos enquadramentos de câmera, certa visibilidade de parte do seu seio. Mesmo que, em um primeiro momento, possa passar despercebido essa seminudez, a cena já chama atenção em virtude das poucas imagens fílmicas em que Maria aparece amamentando. Ao nos determos a imagens, é possível visualizar partes do seu seio, pois, mesmo que de maneira não muito clara – devido à iluminação natural que foi utilizada na produção do filme –, quando comparada com outras produções, essa imagem se destaca.

De acordo com as figuras 52 (referente à amamentação de Jesus logo após o seu nascimento) e 53 (contextualizada um ano após o parto de Maria), conseguimos perceber como parte do seio fica à mostra, inaugurando, talvez, esse tipo de imagem numa cinematografia que

apresenta Maria como protagonista (como veremos a seguir). Mesmo nos filmes protagonizados por Jesus, não há passagens sobre a amamentação com a preocupação da câmera em mostrar parte do seio de Maria.

**Figura 52:** Maria amamentando II



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:44:40.

**Figura 53:** Maria amamentando III





**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:57:46.

O próprio enquadramento da câmera, ao destacar determinadas partes do corpo das personagens, representa alguma intenção (consciente ou inconsciente); é um discurso que objetiva demonstrar algum ponto de vista. Segundo Kleber Mazziero de Souza (2011, não paginado)

O uso da câmera, sua colocação, seu posicionamento, sua movimentação, a lente que se acopla a ela, trazem aos olhos do espectador as imagens que moravam no cérebro do diretor; a câmera é a janela da mente do diretor, pela qual ele permite que o espectador acompanhe a sucessão de cenas de seu discurso; pela qual ele revela ao espectador as nuances de sua linguagem, as especificações da linguagem do cinema.

Nesse sentido, talvez seja uma escolha por parte dos diretores de outros filmes não mostrar a amamentação de Maria, para evitar quaisquer tipos de fetichismos em relação aos seios, tendo em vista sua conotação sexualizada na sociedade. O único filme em que conseguimos identificar a amamentação de Maria foi a produção francesa “Maria de Nazareth”

(1995), dirigido por Jean Delannoy, no qual a cena (figura 54) é exibida de forma discreta, em que o seio de Maria praticamente não aparece.

**Figura 54:** Maria de Delannoy amamentando



**Fonte:** MARIA DE NAZARETH. Dirigido por Jean Delannoy. França. Roteiro de Jean Delannoy e Jacques Douyau. Produzido por Belvision, CFRT, Filmes Azur, Produções e Serviços Marroquinos (MPS). Dist. Média Films-Dargaud (1995) (France) (theatrical), Polyband (2009), (Alemanha) (DVD), Fita superior (Brasil) (VHS), Trinity Broadcasting Network (TBN) (2006) (USA) (TV), 1995, (110 min.), 01:54:32.

Dar ênfase à amamentação de Jesus expondo o seio de Maria seria problemático no sentido de suscitar alguns constrangimentos para seus realizadores, pois poderiam ser acusados de sexualizarem a figura de Maria; de desvirtuarem sua imagem como modelo de feminilidade; ou outras críticas que poderiam interferir na recepção e venda do filme, como produto comercial, por exemplo.

O próprio ato de amamentar em si, ao menos quando feito publicamente, já é capaz de gerar polêmicas e discussões. É possível identificar muitos relatos de indignação (mas também de movimentos e protestos) quando uma mulher é flagrada amamentando em público, tanto por parte das pessoas que condenam tal ação, afirmando que esse ato provoca constrangimentos, quanto por parte daqueles que defendem o direito de amamentar em locais públicos.

Tais polêmicas parecem estar conectadas com alguns preceitos dos movimentos feministas, que além de lutar pela promoção de igualdade entre mulheres e homens, busca a autonomia e a integridade do corpo feminino, sexualmente objetificado. A própria Itália, país de origem do filme, possui episódios de manifestações que objetivaram garantir o direito da



amamentação em público, como demonstra o artigo intitulado “The Politics of Breast-Feeding Italian Mothers Hold Mass Public Nursing”<sup>168</sup> publicado pela revista “*Spiegel online*”. Segundo o texto, mulheres organizaram um “mamaço” em Roma, em 2008, reivindicando o direito de amamentarem em público sem vivenciarem preconceito e sem serem constrangidas pelos demais. Embora a Itália não tenha uma lei que proíba as mulheres de amamentarem em público, elas ainda sofrem a discriminação por parte das pessoas.

Além disso, até mesmo o Papa Francisco se posicionou a favor do direito de amamentar em público das mulheres, durante o batizado de 33 bebês na Capela Sistina em 2016, de acordo com a matéria publicada pelo site do jornal “*O Globo*”, intitulado: “Declaração do Papa em defesa da amamentação em público é elogiada por mulheres”:

O Sumo Pontífice avisou às mães presentes no evento anual para não ficarem constrangidas caso precisassem alimentar as crianças. - Vocês mães dão leite às suas crianças e, mesmo agora, se elas chorarem por estarem com fome, amamentem-nas, não se preocupem - disse o Papa, saindo do texto previsto para sua homilia, que continha a frase “dar leite a elas” mas que ele modificou para o termo italiano “allattateli”, que significa “amamentar”<sup>169</sup>.

Essas imagens de Maria amamentando na produção de Micheli e Chiesa que, no mínimo, são incomuns em relação ao circuito fílmico em que a obra está inserida, parecem estar em sintonia com o contexto de produção do filme. São imagens que dialogam com a conjuntura de movimentos em prol do direito de amamentação. Mesmo a declaração do Papa sendo posterior à produção do filme, ela pode ser considerada como o resultado de lutas anteriores, realizadas por mulheres pelo direito de amamentarem seus filhos em público.

Acreditamos que esses protestos pelo direito à amamentação transcendem os movimentos feministas, na medida em que mesmo as mulheres que não se identificam com tais movimentos se posicionam em favor do direito de amamentar. Esse horizonte de expectativas ultrapassa, ainda, as intenções conscientes dos produtores do filme. As próprias palavras da roteirista, corrobora, mas também informa outros aspectos sobre nossas considerações. Segundo Micheli (2019), “Io sono con te” é certamente único, quanto ao realismo das cenas de amamentação, embora não seja inédito no contexto da história da arte, como já afirmamos anteriormente. “Há, na verdade, uma tradição iconográfica específica da ‘*Madonne del latte*’

<sup>168</sup> Numa tradução livre, o título do artigo seria algo como: “As políticas de amamentação”. Para maiores informações sobre essa notícia, consultar o site: <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/the-politics-of-breast-feeding-italian-mothers-hold-mass-public-nursing-a-561978.html> Acessado em 05/08/2017.

<sup>169</sup> Para maiores informações consultar o site: <https://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/declaracao-de-papa-em-defesa-da-amamentacao-em-publico-elogiada-por-mulheres-15024896#ixzz4owCSTH4j> Acessado em 05/08/2017

que vai do período Bizantino aos tempos modernos. Sua importância foi além do realismo, mas tinha um forte valor teológico, porque certificou a plena humanidade de Jesus”<sup>170</sup>.

A roteirista afirma que, do ponto de vista antropológico, a amamentação foi um aspecto fundamental no filme, o que explica, por exemplo, o uso de “um corpo duplo para os closes da amamentação de Jesus”. E nesse contexto não houve uma intenção, ao menos proposital, “na batalha sacrossanta pelo direito da mãe de amamentar em público”, em que seu objetivo principal foi “este primeiro estágio essencial de um desenvolvimento saudável do ser humano”<sup>171</sup>.

No entanto, mesmo que a produção dessas imagens não tenha sido proposital, como destacou Micheli, essa afirmação não exclui que ela não compartilhe de um determinado repertório de imagens e informações, que o contexto do filme e seus produtores estão assentados. Isso permite que se projete, mesmo de forma involuntária, as expectativas, as esperanças, os desejos, os anseios, mas também os medos presentes naquele contexto, na construção das imagens filmicas de Maria, por exemplo.

### **3.6. Maria, a intercessora**

“Io sono con te” ainda apresenta outras imagens filmicas de Maria, que se conectam com determinadas expectativas sobre o imaginário social mariano, referente ao seu contexto de produção. Essas imagens nem sempre estão ligadas às contestações feministas. Tem-se, por exemplo, a passagem do filme em que Maria está sentada na margem de um córrego, quando começa a chorar ao relembrar as cenas de violência que testemunhou no decorrer de sua vida: a circuncisão do filho de Mordechai; maus tratos contra HIIIeI; soldados romanos agredindo os judeus; entre outros.

Esse sofrimento de Maria nos permite perceber sua empatia para com o sofrimento alheio, visto que ela se comove ao assistir às cenas de maus tratos. Esse comportamento dialoga com os discursos que (re)atualizam o imaginário social mariano na contemporaneidade, em que é apresentada como a intercessora dos oprimidos e necessitados. No filme, Maria presentifica

---

<sup>170</sup> Essas informações são oriundas de um questionário enviado, por e-mail, para a roteirista do filme que, gentilmente, concordou em respondê-lo. Esse questionário é o resultado de um primeiro contato que ocorreu no dia 09 de outubro de 2018, o qual foi respondido no dia 21 de janeiro de 2019.

<sup>171</sup> Essas informações são oriundas de um questionário enviado, por e-mail, para a roteirista do filme que, gentilmente, concordou em respondê-lo. Esse questionário é o resultado de um primeiro contato que ocorreu no dia 09 de outubro de 2018, o qual foi respondido no dia 21 de janeiro de 2019.

alguns atributos (que não são novidades) ligados à Igreja católica, ainda que de forma ressignificada.

Por exemplo, segundo o capítulo VIII da *lumen gentium*<sup>172</sup> (2016, p.16) Maria “Cuida, com amor materno, dos irmãos de seu filho que, entre perigos e angústias, caminham ainda na terra, até chegarem à pátria bem-aventurada. Por isso, a Virgem é invocada na Igreja com os títulos de advogada, auxiliadora, socorro, medianeira”. Por meio dessa passagem, percebemos o filme como um ponto de intersecção para a confluência de diversos horizontes de expectativas, ora dialogando com rupturas em relação ao imaginário social mariano e feminino, ora (re)atualizando o imaginário social de Maria divulgado pela tradição católica.

### 3.7. A referência bizantina e as vestes de Maria

As cores em laranja e, posteriormente, em vermelho das vestimentas de Maria é outro elemento presente em suas imagens filmicas e que merece serem analisadas. Autores, como Johnson e Ottaviani-Jones (2014), ao escreverem sobre as vestimentas de Maria, afirmam que suas roupas contrastam com as de outros personagens, vestidos em cores escuras e frias (cinza, preto ou azul). As cores quentes e brilhantes (laranja e vermelho) presentes nos trajes marianos (figura 55) remetem, segundo os autores, a uma sensação de transgressão e ousadia, características tipicamente reservadas a Maria Madalena (a pecadora arrependida) em outras obras filmicas.

**Figura 55:** As cores de Maria



<sup>172</sup> A *Lumen Gentium* (Luz dos Povos) é um dos mais importantes textos do Concílio Vaticano II e foi promulgada no ano de 1964 pelo Papa Paulo VI. Sobre a *Lumen Gentium*, ainda neste capítulo faremos as devidas considerações.

**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00: 03:28; 01:27:02.

Concordamos com Johnson e Ottaviani-Jones, quando se referem que as cores das vestimentas de Maria contrastam com as cores de outros personagens. Além disso, acrescentamos que essas cores vibrantes podem ser entendidas como um recurso fílmico, para destacar o protagonismo da mãe de Jesus. A própria estética do filme, referente ao figurino dos personagens, é capaz de produzir uma imagem discursiva ao acusar que Maria, antes mesmo do clímax da narrativa, será a figura central.

Por outro lado, discordamos das considerações dos autores, uma vez que as referidas cores não são uma exclusividade de Maria Madalena. É possível encontrar filmes em que Maria também é retratada com trajes na cor vermelha, como na película “O Rei dos reis” (1960), dirigido por Nicholas Ray<sup>173</sup> (figura 56).

**Figura 56:** Maria de Nicholas Ray



**Fonte:** O REI DOS REIS. Direção de Nicholas Ray. E.U.A. Roteiro: Philip Yordan. Produzido por Samuel Bronston Productions. Dist. MGM/UA – Home Vídeo, 1961, (168 min.), 00:35:13.

Mais do que transgressão e ousadia, como mencionaram Johnson e Ottaviani-Jones, essas cores remetem a um determinado espaço de experiência sobre as representações iconográficas de Maria e que fazem referência direta à cultura bizantina. Para Micheli (2019), a escolha das cores dos figurinos de Maria, em “Io sono con te”, sofreu influência da arte bizantina. “O figurino foi de grande importância para mim. Aqui, também não há aleatoriedade,

<sup>173</sup> Nesse filme, Maria também é retratada vestindo outras cores, como marrom, branco e azul.

mas uma longa pesquisa sobre o uso da cor como um significante narrativo. Os filmes bíblicos costumam adotar trajes com cores neutras - por exemplo, areia ou cinza”<sup>174</sup>.

Micheli afirma que tais cores neutras têm pouca consistência histórica e, eventualmente, não tem significado real, tendo em vista que os judeus eram tecelões e curtidores especializados. “Eles amavam a cor e todas as classes sociais usavam tecidos coloridos. Além dessa verdade documental, o uso criativo da cor, embora seja muito comum na pintura, raramente é permitido em filmes”. Micheli ressalta que isso se deve, principalmente, “à natureza analógica da linguagem cinematográfica e à busca do realismo, que frequentemente limitou a liberdade potencial da cor no cinema”. Em decorrência dessas cores do figurino, ela ainda destaca, que muitos críticos ficaram escandalizados, os quais fomos os únicos a perceber, entre todos os críticos, a influência da arte bizantina<sup>175</sup>.

Acredite ou não, mas muitos críticos ficaram escandalizados com a cor dos figurinos em “IO SONO CON TE”. Por exemplo, você<sup>176</sup> é o único que notou a referência à arte bizantina! Na minha intenção, o laranja das primeiras cenas se refere exatamente ao uso da cor na arte bizantina, especialmente a presença de ouro. Não é uma escolha formalista, ou pior, uma simples questão de gosto. Pelo contrário, é a tentativa de chamar a atenção para uma certa representação do Sagrado - transcendental, solene, grandiosa - e para catapultá-la na História, mesmo em um sentido narrativo (MICHELI, 2019, não paginado).

A autora destaca que o resultado é uma imagem que ganha vida e não tem medo de se misturar com a experiência cotidiana da humanidade, porque as cores em vermelho e azuis são própria da arte mariana, incluindo seus significados teológicos. O vermelho representaria a natureza humana de Maria, enquanto o azul seria o divino que a veste. “Um dualismo cheio de significados no aparato simbólico da arte sagrada, que intencionalmente misturamos e

---

<sup>174</sup> Essas informações são oriundas de um questionário enviado, por e-mail, para a roteirista do filme que, gentilmente, concordou em respondê-lo. Esse questionário é o resultado de um primeiro contato que ocorreu no dia 09 de outubro de 2018, o qual foi respondido no dia 21 de janeiro de 2019.

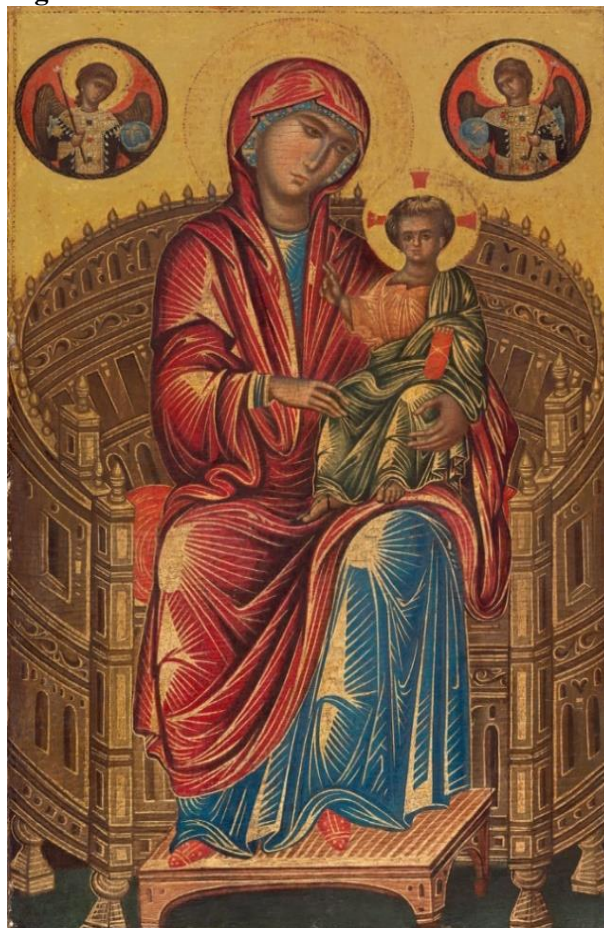
<sup>175</sup> Essas informações são oriundas de um questionário enviado, por e-mail, para a roteirista do filme que, gentilmente, concordou em respondê-lo. Esse questionário é o resultado de um primeiro contato que ocorreu no dia 09 de outubro de 2018, o qual foi respondido no dia 21 de janeiro de 2019.

<sup>176</sup> É importante salientar que, embora Micheli se refira a mim como o responsável por ter notado tal referência à arte bizantina, esclarecemos que foi durante a apresentação do tema de desta Tese, no segundo semestre de 2018 no Núcleo Interdisciplinar de Estudos Medievais (Meridianum-UFSC), que a Professora Doutora e Orientadora desta pesquisa, Aline Dias da Silveira, juntamente com a historiadora da arte, a Doutora Thays Tonin, perceberam a possibilidade de as cores das vestimentas em vermelho e laranja de Maria terem tido como referência a arte bizantina. Foi diante das considerações das referidas pesquisadoras que incorporei ao e-mail enviado à roteirista do filme a relação da obra com a cultura bizantina.

reviramos para humanizar nossa história e realizar um realismo que nada subtrai à sua unicidade e poder”<sup>177</sup>.

Isso significa dizer que a arte Bizantina fez parte do repertório de imagens e informações da roteirista do filme, influenciando diretamente na construção imagética-simbólica da personagem de Maria. Esse repertório de imagens permite que as cores tradicionais da arte bizantina, referente a Maria (figura 57) sobreviva (*Nachleben*), como espaço de experiência, em um objeto cultural do século XXI, que é o filme “Io sono con te”. Isso é possível, pois, de acordo com o relato de Micheli, sua intenção foi revitalizar e presentificar a força (*pathos*) dos significados que as cores bizantinas poderiam suscitar em Maria.

**Figura 57:** Nossa Senhora no trono com o Menino



**Fonte:** Retábulo pintado em Constantinopla em 1280. Arte bizantina. Disponível em: <https://www.obrasdarte.com/idade-media-arte-bizantina-por-rosangela-vig/> Acessado em: 01/02/2019:

Embora a figura 57 não seja a referência direta que Micheli utilizou para a produção do figurino de Maria, essa imagem está inserida no contexto da arte bizantina e nos auxilia a

<sup>177</sup> Essas informações são oriundas de um questionário enviado, por e-mail, para a roteirista do filme que, gentilmente, concordou em respondê-lo. Esse questionário é o resultado de um primeiro contato que ocorreu no dia 09 de outubro de 2018, o qual foi respondido no dia 21 de janeiro de 2019.

compreender, a partir das explicações roteirista, que o humano e o transcendente estão presente na mesma alegoria fílmica. E as críticas que a obra recebeu, em virtude das cores do figurino, são porque os críticos não foram capazes de perceber a simultaneidade e a fusão do humano e do transcendente, nem mesmo na alegoria crística (de Cristo). Caso entendessem, não precisariam chamar de dogma e ficarem engessados em um determinado entendimento do sagrado.

### 3.8. Elisabete, Maria e a circuncisão

Elisabete, prima de Maria, é outra figura feminina no filme que aparece e que merece atenção, pois foi na visita que faz a sua prima que Maria começou a se destacar e se desprender da sombra de sua mãe.

“Io sono con te” exhibe a cena em que Maria – já instalada na casa de Elisabete – presencia sua prima sendo examinada e recebendo orientações sobre sua gravidez. Ela é informada, por uma mulher que a examinava, de que já estavam à procura de uma ama de leite para amamentar seu filho nos primeiros dias, porque o líquido que saíria dos seios maternos era considerado leite do diabo (cena que já mencionamos no primeiro capítulo, através da figura 27), capaz de causar vermes na criança. Maria consola sua prima, ao ver sua angústia diante de tantas recomendações, ouvindo-a desabafar sobre seu cansaço, seus pesadelos e do pressentimento de que algo ruim aconteceria com seu filho – opinião, segundo ela, compartilhada por outras pessoas.

Elisabete confessa à sua prima que Zacarias<sup>178</sup> (interpretado pelo ator Djemel Barek), seu marido, acredita que o pressentimento é uma forma de punição divina, porque ele duvidou que Deus lhe concederia filhos. A cena é acompanhada por uma trilha sonora<sup>179</sup> que evoca sentimentos de dor e sofrimento, por conta de seus acordes graves, provocadores de aflição e dúvida. Zacarias, que também estava presente nessa cena, agradece a presença de Maria, que havia trazido alegria para sua esposa.

---

<sup>178</sup> Outro ponto importante nesse filme é o fato de Zacarias conseguir conversar, já que, de acordo com o evangelho de Lucas, ele estaria mudo, pois, quando estava no templo desempenhando funções sacerdotais para oferecer um incenso ao seu Deus, escutou a voz de um anjo de Deus que dizia que sua mulher ficaria grávida. Por duvidar daquelas palavras, Zacarias é punido e perde a fala. Ver maiores informações em: *BÍBLIA DE JERUSALÉM. Lucas*. São Paulo: Editora Paulus, 2004.

<sup>179</sup> A trilha sonora do filme foi composta pelo músico e compositor [Nicola Tescari](#).



No dia seguinte, numa conversa com Maria, Elisabete revela não querer se separar de seu filho, recusando-se a acreditar que haveria algo de errado com seu leite. Maria a pergunta se ela gostaria de fazer as coisas de forma diferente, sugerindo que ela não deveria permitir a circuncisão do menino. Elisabete é relutante, pois teme a reação de Zacarias que, como sacerdote, segue fielmente as escrituras. Maria argumenta que Zacarias é um homem justo e que Deus o ajudaria a entender, pois sua ordem foi a de mostrar misericórdia e não sacrifício.

Elisabete se surpreende com as palavras de Maria, que sorri ao dizê-las. Ao sair para buscar lenha, Maria se depara com Zacarias, que a encara, passando a impressão que ele havia ouvido a conversa e desaprovava o conselho dela. Após essa cena, Maria retorna para Jerusalém. Mais adiante, Maria descobre que Elisabete parece ter ouvido seus conselhos e não circuncidou seu filho João que, ao que sugere o filme, custou a expulsão dela e de Zacarias do local onde moravam. Dessa forma, Elisabete, influenciada por sua prima, também rompeu com a tradição da circuncisão, entendendo esse gesto como uma forma de violência.

A circuncisão é um tema recorrente que assombrou os pensamentos de Maria, uma vez que não concordava com essa prática considerando-a como uma violência contra a criança, o que lhe provocou muitos problemas com Mordechai e José. Esse tema volta a aparecer no filme quando Maria, pressionada por José para circuncidar Jesus após o parto, informa ao seu marido que Zacarias aceitou o fato de o filho dele com Elisabete não ser circuncidado.

Esse posicionamento contra a circuncisão por parte de Maria dialoga com seu contexto de produção, sendo produto e produtor de um determinado horizonte de expectativas à luz dessa temática. Ou seja, compõe o repertório de imagens e informações sobre a temática a ser abordada e retratada no filme. Segundo os produtores do filme, a circuncisão é um tipo de violência que traumatiza e causa danos irreparáveis na vida do ser humano, e não faria sentido uma pessoa como Jesus e as mensagens que apresentou ao mundo, ter sofrido tal processo. Segundo Chiesa:

Tanto na América como em Israel há movimentos que querem eliminar a circuncisão, e de alguma forma nos juntamos a essa ideia. Se, como a doutrina quer, Jesus é o homem perfeito, é também porque ele não sofreu um trauma em apenas oito dias de vida. Penso que um homem que sofre um trauma a oito dias da vida, então ele não pode dizer as coisas maravilhosas que Jesus disse<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> Traduziu-se do italiano: “ Sia in America che in Israele esistono dei movimenti che vogliono eliminare la circoncisione, e noi ci siamo in qualche modo aggregati a questa idea. Se come vuole la dottrina, Gesù è l'uomo perfetto, lo è anche perché non ha subito un trauma ad appena otto giorni di vita. Penso che un uomo che ad otto giorni di vita subisce un trauma del genere, poi non può dire le cose meravigliose che ha detto Gesù”. Disponível em: <http://www.close-up.it/incontro-con-guido-chiesa-e-i-protagonisti-di-io-sono-con-te> Acessado em 22/01/2018



Essa passagem nos permite, então, perceber como o contexto histórico e social de “Io sono con te” influenciou a construção de sua narrativa. São os horizontes de expectativas e as intenções conscientes de Micheli e de seu marido que vão orientar a forma como a história milenar e clássica de Maria e Jesus, referente a um determinado espaço de experiência, será ressignificada e apresentada ao público.

### 3.9. Sistema Patriarcal e Sistema Matriarcal

O filme “Io sono con te” é marcado pelo embate de dois posicionamentos bem delimitados ao longo de sua narrativa, em que é possível visualizar a confluência de, pelo menos, dois imaginários sociais distintos. De um lado, tem-se as perspectivas de Ana, Maria e Elisabete, o que inclui homens como José, ou mesmo Zacarias. Nesse grupo, percebemos um imaginário social que versa sobre o feminino, por meio de um *ethos* comportamental de discordância, insubmissão e desobediência a algumas tradições judaicas, consideradas pelas mulheres como violenta, por exemplo, a circuncisão e os sacrifícios de sangue.

Tem-se ainda a educação que Ana ofereceu a Maria que, por sua vez, educou Jesus, tendo também como principal característica a não violência como recurso pedagógico para a criação dos filhos. Este imaginário social feminino é o principal (re)produtor do que definimos como Sistema Matriarcal e que está presente no filme, protagonizados por Ana e, principalmente, Maria, em contraposição a um Sistema Patriarcal, tributário do judaísmo.

Em relação a esse Sistema Patriarcal, temos como principais expoentes, Mordechai e sua esposa Rachel, que obedecem a um *ethos* comportamental materializado em ações e discursos, ancorados nas hierarquizações sociais de gênero, produzidos pelas leis (institucional) e costumes (família) oriundos das escrituras. Podemos citar, por exemplo, a cena em que Rachel e Ana observam Maria passando óleo nos cabelos de Rute (representada pela atriz Achwak Bahrl), filha de José, para penteá-los. Rachel condena tal fato, pois acha aquilo um desperdício. Ana contra-argumenta, alegando que o uso do óleo faz com que a criança não sinta dor. Rachel, por sua vez, afirma: “Melhor o desprezo de um homem que a bondade de uma mulher”, reiterando sua inclinação em desmerecer as mulheres.

Outro exemplo sobre a predileção do masculino sobre o feminino, no filme, acontece na cena que José está sentado com algumas pessoas no chão, conversando, momento em que a esposa de um deles passa por eles, visivelmente grávida. O marido dessa mulher, logo em

seguida, diz: “será que acertamos ou criarei outra menina?”. Essa fala remete à ideia de que ter filhas mulheres significaria um erro, em que o correto seria conceber apenas filhos homens. Portanto, o filme compartilha da presença de um imaginário social javinista (ou javista), monoteísta e patriarcal, segundo o qual as mulheres são submetidas à autoridade masculina e destinadas a categorias inferiores. É esse imaginário social, alimentado por um determinado *ethos* comportamental, que reatualiza o que entendemos como Sistema Patriarcal.

Esse discurso, que privilegia a concepção de filhos homens em detrimento de filhas mulheres, parece ser tributário de um discurso clerical hegemônico sobre o feminino<sup>181</sup>. Importante destacar que a força desse discurso é, ao mesmo tempo, produto e produtor tanto de um horizonte de expectativas como de um espaço de experiência. Isso significa dizer que esse espaço de experiência (discurso clerical hegemônico sobre o feminino), ao ser reatualizado no presente (como na linguagem fílmica de “Io sono con te”), também se configura em determinadas expectativas que um grupo de pessoas ainda mantém e/ou projetam para suas vidas (a concepção de filhos homens em detrimento de filhas mulheres).

A coexistência dessas duas perspectivas de imaginários sociais no filme está de acordo com as proposições de Castoriadis (1982) para quem as formas de manifestação do imaginário na sociedade, podem se dar a partir de uma coisa inventada, uma história imaginada em todas

---

<sup>181</sup> Esses discursos ainda ressoam na contemporaneidade, principalmente em sociedades que estão assentadas em tradições judaicas e cristãs, como o Brasil. Tem-se, como exemplo, um episódio ocorrido no país no ano de 2017. Segundo artigo publicado pela redação do site da revista *Veja* São Paulo, o até então deputado Jair Bolsonaro (Partido Social Cristão - PSC), conhecido por suas declarações racistas, misóginas e homofóbicas, além de defender a tortura, declarou, durante uma palestra no clube Hebraico do Rio de Janeiro: “*Eu tenho cinco filhos. Foram quatro homens, a quinta eu dei uma fraquejada e veio uma mulher*”. A fala do referido deputado está carregada desse imaginário social antigo e referente ao Sistema Patriarcal Judaico e Cristão, que insiste em tratar o feminino, como ter filhas mulheres, como algo malquisto ou, até mesmo, repugnante. A expressão “fraquejada” aparece como sinônimo de ausência de força; as mulheres são indesejadas e, por isso, afastadas de quaisquer posições, cargos, situações de poder ou liderança na sociedade, sendo destinadas aos cuidados do lar, do marido e dos filhos (de preferência homens). Sabemos que “Io sono con te” é uma produção italiana e, nesse contexto, está distante espacialmente da realidade brasileira. Entretanto, não podemos nos esquecer de que os dois países são, em sua maioria, constituídos por católicos, assentados num substrato cultural de tradição cristã, o que nos permite, de alguma forma, fazer esse paralelo. Enquanto a Itália se destaca por dividir o espaço geográfico com o Vaticano, o Brasil é considerado o país com o maior número de católicos do mundo. Segundo a matéria publicada no site *Aleteia*, em abril de 2017, “[...] **o Brasil, no conjunto dos dez países no mundo com maior consistência de católicos batizados, ocupa o primeiro lugar, com 172,2 milhões de católicos, o que representa 26,4% do total dos católicos do continente americano**”. Neste sentido, tanto a Itália quanto o Brasil, partilham do mesmo substrato religioso cristão, o que não significa afirmar que a população dos dois países pratica e professa a fé católica de forma idêntica. Ainda assim, compartilham de premissas fundamentais a essa religião, como sua origem calcada no nascimento de Jesus Cristo, filho da virgem Maria; crença em um único Deus e verdadeiro que integra a Santíssima Trindade, vinculando Pai (Deus), Filho (Jesus) e Espírito Santo; a existência de vida após a morte; Inferno; Céu e Purgatório, entre outras. Sobre o artigo da revista *Veja* São Paulo, consultar: Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/blog/pop/jair-bolsonaro-polemica-palestra/> Acessado em 27/07/2017. Sobre essas declarações, consultar o site do *Catraca Livre*, disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/politica/indicacao/7-motivos-para-desconfiar-de-jair-bolsonaro/> Acessado em 19/01/2018. Sobre as informações do site *Aleteia*, ver Maiores informações em: <https://pt.aleteia.org/2017/04/11/brasil-e-o-pais-com-o-maior-numero-de-catolicos-do-mundo/> Acessado em: 07/05/2018.

as partes, ou de um deslocamento de sentido. O imaginário social seria, assim, a capacidade dos homens de se representarem no mundo, conferindo-lhes sentido ontológico. A habilidade de criar ou recriar o real seria algo próprio do ser humano; essa ação formaria uma espécie de magma ou energia criadora, entendido como imaginário radical.

Essa concepção de Castoriadis sobre os imaginários sociais está em concordância com o que propomos por imaginário social, no capítulo anterior, como roupagem histórica da Ancestralidade, ou melhor, dessa capacidade de os seres humanos se representarem no mundo, conferindo-lhes sentido ontológico. Identificamos esse sentido ontológico próximo de nossa concepção de Ancestralidade, segundo a qual a forma de os seres humanos se representarem no mundo é um dos modos como o imaginário social opera, por meio dos contornos temporais e espaciais, no contexto social em que emerge.

Castoriadis (1982) destaca que a lógica dos imaginários sociais obedece a duas dimensões da realidade: a conjuntista e a magmática. A primeira se refere a um imaginário social próximo da inércia, que não (ou pouco) se movimenta. Nele, podemos encontrar sistemas de pensamentos e percepções ligados ao que já está instituído, estabelecido e ligado às formas tradicionais de pensar, mantendo-se fechado para mudanças. Por isso, o chamaremos de imaginário social conservador ou tradicional (como o imaginário tradicional mariano), já que ele remete a determinada tradição que se conserva, com seu *ethos*, normas, leis e costumes.

Esse imaginário social permanece segundo uma lógica conjuntista e identitária, estrutural e instituída, contribuindo para a manutenção de um *status quo* daquilo a que se refere. É o imaginário a partir do qual a sociedade funciona e que, segundo Arlisson Silva de Oliveira (2007, p.128), “[...] com a ajuda de elementos, classes, propriedades e relações estabelecidas como distintas e definidas, rege aqui o esquema da determinação”, como foi (e ainda é) o imaginário tradicional sobre Maria e as mulheres.

Associamos esse imaginário social conservador às concepções de Rachel e, principalmente, Mordechai. Por intermédio da inclinação do casal em desdenhar das mulheres ao preferir filhos homens, há a contribuição para a manutenção das relações e das hierarquias sociais, entre homens e mulheres. Isso reforça a existência de funções e papéis paradigmáticos dentro de seu grupo, atendendo as expectativas oriundas do conjunto de valores e normas referentes a um Sistema Patriarcal da tradição judaica, segundo o filme.

Todavia, isso não impede que exista a possibilidade de outros imaginários sociais subverterem a lógica conjuntista. Se é próprio do ser humano, como postulou Castoriadis, a capacidade de recriar o real, significa que há um imaginário social que se transforma, o qual se denomina imaginário radical ou magmático. Tal imaginário é construído historicamente e está

ancorado na energia criadora, conectando-se à realidade social, na medida em que o indivíduo se produz na e pela instituição.

Manuel Losada (2009) informa que, de acordo com o conceito de imaginário radical de Castoriadis, o psiquismo humano, o social e o histórico não podem ser explicados e nem derivados de fatores biológicos ou físicos, pois obedecem à lógica magmática. Tal lógica remete a um mundo sempre aberto, próprio das significações. Para Fábio Bittencourt Meira (2010, p.6), o “Imaginário radical e imaginário social são sempre referências à *posição, criação e fazer-ser*, dimensões centrais do pensamento castoriadiano, relacionadas à atividade humana instituinte”.

Esse imaginário radical ou magmático é capaz de provocar (e ser o produto de) rupturas e transformações na ordem vigente, institucional e instituída em determinada sociedade, se articulando e produzindo novas significações imaginárias com esse mesmo imaginário social instituído. Portanto, os comportamentos e os discursos de Ana, que mais tarde serão assumidos por Maria, partilham dessas possibilidades de transformações próprias da produção de novos imaginários sociais.

Também é possível observar o caráter relativo dessa perspectiva imaginária, pois esse imaginário só é radical diante do patriarcado e à atualidade do debate do contexto do filme. Por outro lado, tal imaginário também pode ser compreendido como conjuntista quando colocado em relação com o matriarcado, uma vez que tal sistema possui uma presença de longa duração, sendo, também, ontológico. Assim, a inovação/ruptura é a ressignificação do que sempre esteve lá, antigo e ontológico, na medida em que assume os contornos da época e do espaço onde emerge.

Essa ideia se alinha com o contexto de produção do filme, tendo em vista que partilha de uma visão que produz significativas rupturas com o discurso clerical hegemônico sobre as mulheres (e sobre Deus), referente ao imaginário conservador (conjuntista) e, por isso, reemerge e pertence ao que denominamos de Sistema Matriarcal. Observamos, então, a coexistência e manifestação de duas formas de imaginários sociais presentes no filme, ora dialogando com a tradição religiosa na qual os personagens bíblicos de Maria e Jesus estão assentados, ora remetendo, principalmente, ao contexto histórico e social de produção da obra.

Por sua vez, esse imaginário social conectado ao contexto do filme também pode ser identificado como uma das ressonâncias de um Sistema Matriarcal, antigo e ontológico, sobre as mulheres e a Ancestralidade do Sagrado Feminino. Por mais que as atitudes, as ações e as falas de Maria rompam com o imaginário clerical hegemônico (conjuntista), ele não inaugura um imaginário social feminino e, conseqüentemente, um Sistema Matriarcal, produzido pelos movimentos de contestações do século XX, como os movimentos feministas. Pelo contrário,

essas características pertencentes às imagens fílmicas de Maria são o resultado do Sistema Matriarcal, mas que foram ressignificadas, ao incorporar os contornos próprios do período histórico e do espaço em que estão inseridas.

Portanto, essas formas imaginárias sociais estão presentes na sociedade e na nossa fonte. Elas são dinâmicas e se movimentam constantemente. Ainda que o imaginário conjuntista tenha como tendência a inércia, o imaginário magmático movimenta suas estruturas, ressignificando-as, seja para legitimá-las seja para transformá-las. Existe, dessa maneira, camadas de imaginários sociais que confluem, se mesclam e se contrapõem, dinamizando a realidade social e fornecendo sentido as ações e os comportamentos de homens e mulheres.

No entanto, embora concordamos com as formulações de Castoriadis sobre a confluência de, ao menos, dois tipos de imaginários sociais e que estão presentes no filme, como identificamos, para efeitos deste trabalho, optamos por classificar tais imaginários como produtos e produtores que (re)alimentam e (re)significam dois sistemas bem estabelecidos e delimitados, que são: o Sistema Matriarcal (Ana, Maria, Elisabete, José e Jesus) e o Sistema Patriarcal (Mordechai e Rachel). Esses dois sistemas são (re)atualizados pela confluência de discursos, comportamentos, ações e imagens em torno da personagem de Maria produzidas no filme, e os imaginários sociais que a cercam.

Sobre o Sistema Matriarcal, recorremos mais uma vez à passagem que narra o nascimento de Jesus. No dia seguinte ao nascimento de seu filho, José quer ir embora, argumentando que podem se hospedar na casa de uma tia, mas Maria se recusa a partir, afirmando que avisará quando for a hora. José alerta que ali sequer tem água, mas sua esposa insiste, ao afirmar que existe o poço dos pastores. José a repreende, porque ela ficará impura por quarenta dias e que existem regras que ela deve respeitar, ocasião em que Maria responde: “Agora eu tenho outras regras para respeitar” (figura 58).

**Figura 58:** Maria e suas regras <sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> É importante destacar que essa figura, com a legenda: “Agora eu tenho outras regras para respeitar”, originalmente, no filme, não aparece. No filme, quando Maria responde a José com essa frase, a câmera está focada nele, momento em que surge a legenda. Assim, visando a facilitar o entendimento do contexto dessa cena (imagem e texto), tendo em vista que não acarretaria prejuízo em nossas análises, optamos por “manipular” a legenda para próximo frame (um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual) de Maria, nesta mesma cena. De toda forma, colocamos a imagem original e sem legenda do lado esquerdo da imagem que legendamos, para que possa ser visualizada e comparada com a imagem legendada.



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:44:22.

Essa imagem fílmica de Maria, por meio da frase pronunciada, materializa a presença de um horizonte de expectativas relativo ao contexto no qual o filme se insere. A materialidade dessa imagem parece estar mais conectada com contexto dos movimentos feministas e suas lutas (como a desobediência, a ruptura da ordem patriarcal estabelecida, a autonomia e o protagonismo feminino), do que ao espaço de experiência construído pelo discurso clerical hegemônico sobre Maria e as mulheres no período medieval. Ao assumir que possui outras regras a seguir, Maria demonstra independência em relação ao sistema de valores e normas da cultura judaica, apresentando traços de ruptura em relação a essa experiência temporal.

Essa imagem fílmica presentifica um horizonte de expectativas que converge com algumas pautas defendidas pelos movimentos feministas, como veremos a seguir. Maria, ao dizer que não se submete às leis que José alerta, ressalta que ela tem de respeitar suas próprias convicções. Essas convicções estão inseridas em um novo *ethos* comportamental e estão contextualizadas em um outro imaginário social feminino sobre (e para) as mulheres que, por sua vez, é o principal (re)produtor do Sistema Matriarcal em nossa fonte.

### **3.10. Rupturas com os evangelhos canônicos e os usos de evangelhos apócrifos**

O filme “Io sono con te” apresenta inúmeras cenas que, ao mesmo tempo em que dialoga diretamente com os evangelhos do Novo Testamento, também contrapõe suas narrativas, utilizando, inclusive, passagens dos evangelhos apócrifos, como o Protoevangelho de Tiago. Em relação às passagens do filme que contradizem os textos canônicos, tem-se a cena que mostra os soldados de Herodes assassinando crianças pequenas.

Ao saber que os sábios do oriente partiram alegando não terem encontrado a criança da profecia por um erro de cálculo, Herodes logo percebe a mentira e decide agir, ordenando a

morte de todas as crianças da cidade de Belém. Nessa ocasião, Maria acorda durante a noite e se mantém alerta; José, acordado pelo barulho da esposa, pergunta qual o problema. Ela pede silêncio e, ao escutar gritos de mulheres chorando, sai às ruas e descobre que os homens de Herodes estavam matando as crianças. Ela, José e Jesus, porém, conseguem escapar.

Essa cena faz referência à passagem bíblica sobre a matança de crianças ordenada por Herodes. Entretanto, no Evangelho de Mateus, José é avisado de tal fato pelo “Anjo do Senhor” que diz: “Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito” (BÍBLIA, Mateus, 2: 13). No filme, é Maria quem acorda pressentindo o perigo, sem qualquer aviso de anjo. Portanto, é a mulher e não o homem quem pressente o perigo em torno de Jesus, demonstrando, assim, uma ruptura em relação à tradição dos evangelhos.

É importante mencionar que, no primeiro capítulo, demonstramos uma passagem do filme que apresenta contradições com o uso dos evangelhos canônicos, conforme o tópico 2.6 intitulado: “A amamentação e a sacralidade do leite do diabo”. Identificamos, na ocasião, uma contradição com o Evangelho de Lucas que narra que os pais de Jesus cumpriram todas as prescrições da lei de Moisés, como os rituais de purificação de Maria, após o parto. Como já mencionamos, Maria não passou por esse ritual, inclusive amamentou Jesus logo após o seu nascimento, o que era proibido, já que estaria impura por quarenta dias.

Sobre o uso dos evangelhos apócrifos, mencionamos o fato de José ser apresentado como pai de duas outras crianças, um menino chamado José (interpretado por Marco Fricano) e uma menina, chamada Rute, o que também já mencionamos, no capítulo anterior. De toda forma, essa informação nos permite identificar certa sintonia do filme com um determinado espaço de experiência produzido pela tradição dos evangelhos apócrifos, no caso, o Protoevangelho de Tiago. Esse apócrifo compôs o repertório de informações de Micheli e Chiesa durante a elaboração do filme, com a intenção de trazer à tona o nome da mãe de Maria e o status de viúvo de José e seus filhos.

No caso do filme, é o espaço de experiência produzido pelo Protoevangelho de Tiago que apresenta o modo como José foi escolhido para noivo de Maria, a relação entre o casal, a infância de Cristo, entre outras informações. Segundo esse evangelho, “José é então escolhido para ser o esposo de Maria, por ser viúvo, embora fosse velho e tivesse seis filhos: Judas, Josetos, Tiago, Simão, Lígia e Lídia” (TIAGO, s.d., p.2)<sup>183</sup>. O filme, porém, não representa José

---

<sup>183</sup> Esse evangelho e outros apócrifos estão disponíveis no site: <<http://www.autoresespiritasclassicos.com/evangelhos%20apocrifos/Apocrifos/Evangelhos%20Apocrifos.htm>> Acessado em: 11/07/2017.

como um idoso, sendo apenas mais velho que Maria, e nem como pai de seis filhos, tendo apenas dois.

De acordo com tais informações, é possível perceber que essas imagens filmicas fazem reemergir uma tradição apócrifa dentro de um espaço de experiência, no qual essa tradição foi, em um dado momento do desenvolvimento do cristianismo (nos primeiros séculos da Idade Média), alvo de discussões. À guisa de exemplo, poderíamos mencionar o Concílio de Roma em 382 e.c., realizado pelo imperador romano Constantino, quando discutiram, entre outros assuntos, quais textos deveriam ou não compor os cânones do Novo Testamento.

### 3.11. Ausência do elemento miraculoso e a “cruza” das cenas

No filme “Io sono con te” não existem aparições angelicais ou sobrenaturais. Chiesa afirma que essa ausência foi intencional, pois seu objetivo era apresentar como uma mãe transmite ao seu filho valores como liberdade e independência, através da concepção, da gestação e do nascimento. De acordo com o diretor: “[...], os mistérios também podem se referir à carne [...]”<sup>184</sup>. Esses mistérios, como se referiu Chiesa, são o próprio elemento miraculoso desprovido de aura mágica, como aparição de Anjos ou realização de milagres. Além disso, remetem diretamente à humanidade de Maria na forma como concebeu, educou e ensinou seu filho, dentro de um cotidiano de pessoas simples. Segundo o diretor, isso evitaria uma representação de Jesus como uma espécie de mago, visto que os cristãos não devem acreditar em magia.

Chiesa, ao ser perguntado pelo jornalista Edoardo Zaccagnini, sobre a ausência de referências do transcendente, responde: “Deus não aparece no filme? Aparece em tudo o que a personagem de Maria faz. Deus entra na história através de seu corpo. Queríamos dizer como o amor de uma mãe está na origem de Jesus”<sup>185</sup>. Interpretamos que essa concepção que Chiesa e Micheli têm sobre o transcendente (ou sobrenatural), no filme, se manifesta através do corpo, do amor materno e dos ensinamentos de uma mãe para seu filho; o divino está no corpo e na materialidade da carne humana.

<sup>184</sup> Traduziu-se do italiano: “A nostro avviso i misteri possono riferirsi anche alla carne [...]”. Disponível em: [https://movieplayer.it/articoli/guido-chiesa-al-festival-di-roma-con-io-sono-con-te\\_7481/](https://movieplayer.it/articoli/guido-chiesa-al-festival-di-roma-con-io-sono-con-te_7481/) Acessado em 22/01/2018.

<sup>185</sup> Traduziu-se do italiano: “Dio non appare nel film? Appare in tutto ciò che il personaggio di Maria fa. Dio entra nella storia attraverso il suo corpo. Volevamo raccontare come all’origine di Gesù ci sia l’amore di una madre”. Disponível em: <http://www.close-up.it/incontro-con-guido-chiesa-e-i-protagonisti-di-io-sono-con-te> Acessado em 22/01/2018.



Entretanto, não só as cenas relativas à ausência de aparições angelicais, ou mesmo do elemento sobrenatural, provocam uma sensação de realismo no filme. Outras passagens acentuam a mesma impressão, na medida em que exibem imagens que nos mostram um certo teor de crueza, como, por exemplo, a cena que apresenta o ritual de circuncisão do filho de Mordechai (figura 59). Nesse contexto, identificamos também a cena em que Maria presencia uma cabra em trabalho de parto (figura 60), ou a já mencionada a passagem que Jesus testemunha o abate de animais como forma de sacrifício, para o templo (figura 61).

**Figura 59:** Circuncisão do filho de Mordechai



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:15:49 – 00:15:53.

**Figura 60:** Parto de uma cabra



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 00:29:26.

**Figura 61:** Sacrifício



**Fonte:** IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.), 01:23:42.

O filme, através dessas cenas, apresenta uma narrativa estética desprendida dos demais filmes do tipo religioso, exibindo um formato mais cru e menos sacralizado e/ou reverente, por exemplo, ao mostrar o prepúcio de um recém-nascido sendo cortado com uma faca. Mesmo na produção estadunidense “Jesus, a história do nascimento”, (2006), dirigida por Catherine Hardwicke, que também apresenta uma cena de circuncisão (figura 62), o ritual é exibido de forma mais velada e discreta.

**Figura 62:** Circuncisão de João



**Fonte:** JESUS: A HISTÓRIA DO NASCIMENTO. Dirigido por Catherine Hardwicke. E.U.A. Dirigido por Mike Rich. Produzido por New Line Cinema, Sound for Film, Temple Hill Entertainment. Dist. Playarte Home Vídeo/New Line Cinema, 2006, (98 min.), 00:33:50 – 00:34:05.

Segundo Chiesa (2012, p.14), sua intenção no filme, inserindo a cena da circuncisão do filho de Mordechai, irmão de José, era “demonstrar [...] a circuncisão em sua realidade nua: a

violência contra um inocente”<sup>186</sup>. Assim, as cenas referentes às figuras 59, 60 e 61 convidam o observador a experimentar do mesmo sentimento de desconforto de Maria e Jesus, exibindo imagens que envolvem o sofrimento de animais, com seus gritos de aflição e dor, ao terem seu sangue derramado, mas também do choro e do desespero de um recém-nascido que tem seu corpo mutilado.

Dito isso, foi possível observar no filme “Io sono con te” a confluência de determinados horizontes de expectativas referentes ao seu contexto de produção, seja ligados a algumas pautas dos movimentos feministas (e outros movimentos), seja relacionados à tradição de um imaginário mariano católico. Do mesmo modo, foi possível identificar a presença de espaços de experiências sobre as imagens de Maria, como a influência da arte bizantina nas cores de seu figurino ou imagens e passagens que se aproximam das iconografias de Santana de Santana Mestra ou Santana Trina.

Também é possível localizar a película de Micheli e Chiesa inserida em um circuito fílmico que apresenta Maria como personagem central, formando, assim, uma cinematografia mariana. O elemento comum dessa filmografia é a apresentação de rupturas em relação ao discurso clerical hegemônico. Esses filmes estão na esteira de produção de novas imagens sobre o feminino e Maria que, como demonstraremos, foram impulsionadas pelas ressonâncias produzidas por movimentos sociais e movimentos no âmbito do religioso e do sagrado.

### **3.12. “Nossa Senhora passa na frente!”: “Io sono con te” e a cinematografia mariana**

As principais imagens de Maria veiculadas no cinema eram divulgadas através de filmes que relatavam a vida de Cristo. E como os filmes tratavam diretamente sobre a vida de seu filho, é natural que suas passagens fossem reduzidas, ou mesmo inexistentes nessas produções. Na própria Bíblia, texto de base para elaboração desses filmes, são poucas as passagens referentes à Maria, mesmo ela sendo a Mãe de Jesus. Nas palavras de Rui Alberto Silva (2006, p. 03):

O próprio Jesus, nas poucas vezes que a refere (5 vezes em todos os Evangelhos) trata-a por “Mulher”. Mateus, o evangelista que mais vezes a

---

<sup>186</sup> Traduziu-se do italiano: “Nel film, inserendo la scena della circoncisione del figlio di Mardocheo fratello di Giuseppe, abbiamo voluto mostrare, al di là del mascheramento tipico delle religioni e culture arcaiche, la circoncisione nella sua nuda realtà: una violenza contro un inocente”. Disponível em <http://guidochiesa.net/media/opera/nicoletta-micheli-e-guido-chiesa/io-so/Genesi%20di%20un%20film.pdf>. Acessado em 18/01/2018.

refere, dedica-lhe dezessete versículos no conjunto de 1068 que constituem o seu Evangelho. Lucas refere-a vagamente; João quase que a esquece, embora aos pés da cruz Jesus a confie, Marcos nem se lhe refere. Nos Atos dos Apóstolos, surge apenas duas vezes, mais como viúva desamparada e necessitada de auxílio depois de ter perdido o filho, do que uma figura proeminente. Na literatura epistolar neo-testamentária é completamente esquecida. São Paulo não a refere uma única vez<sup>187</sup>.

Assim sendo, é compreensível que Cristo tenha sido (e ainda seja) o protagonista dos filmes que relatam sua própria história de vida. Vadico (2012) destaca que as produções relativas ao Novo Testamento contaram com um expressivo número de títulos. Dentre eles, os filmes sobre Cristo são os mais numerosos, sendo possível contabilizar cento e oitenta quatro obras que tratam de sua vida, até a década de 1990.

Percebe-se, assim, que um terço dos filmes sobre o Novo Testamento foram inteiramente dedicados a Jesus ou a assuntos relacionados a ele, como “A paixão de Cristo” (1896), com roteiro de Herman Basile; “O Rei dos Reis” (1927) de Cecil B. DeMille; “O Evangelho segundo São Mateus” (1964), com direção de Pier Paolo Pasolini; “A maior história de todos os tempos” (1965), dirigido por George Stevens; “A última tentação de Cristo” (1988), por Martin Scorsese; ou “A Paixão de Cristo” (2004), de Mel Gibson (produzido após a década de 1990).

Vadico (2012, p. 90) informa ainda que os filmes de Cristo podem ser observados como uma das “[...] primeiras experiências de filmes narrativos produzidos no cinema, como provam a *Paixão de Lear* (1896), a *Paixão dos Lumières* (1897), a *Paixão de Horitz* (1897) e a *Paixão de Oberammergau* (1898)”. Arlindo Machado (1997) parece concordar com essa afirmação, pois relata que os primeiros dramas de ficção, com um esboço mínimo de história e de duração, foram as encenações sobre a paixão e a vida de Cristo. Essas obras apresentaram ao cinema a noção de sucessão e, com isso, introduziram uma nova forma narrativa, baseada na articulação de quadros diversos.

Nessa cinematografia, Jesus é o personagem principal – quadro que começa a sofrer alterações a partir dos anos 1990, momento no qual produções que exibem o protagonismo de Maria passam a ser realizadas com maior intensidade. Maria deixa de ter participação secundária nos filmes sobre seu filho, para protagonizar (de forma mais frequente) obras que retratam diretamente sua vida. Nessa virada, que chamaremos de filmografia e/ou cinematografia mariana, Jesus é quem passa a ser o coadjuvante. Isso não significa, porém, que há uma inversão completa de produções: os filmes sobre Jesus, no qual seu papel de

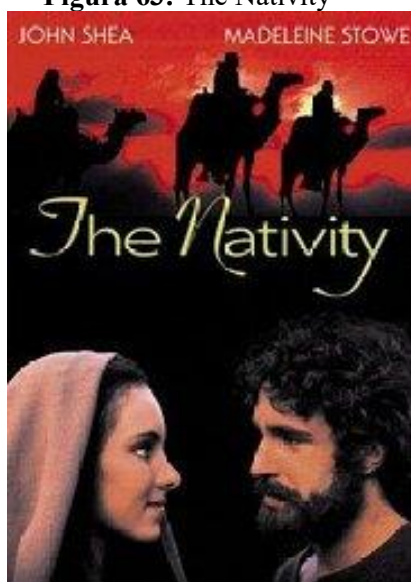
---

<sup>187</sup> É importante salientar que, mesmo com poucas menções no Novo Testamento, conforme foi demonstrada pelas palavras de Rui Alberto Silva, Maria ainda é a mulher com maior número de referências no Novo Testamento.

protagonista está garantido, continuam a ser criados. A grande mudança se opera com o destaque das produções marianas, sendo que os dois tipos filmicos passam a coexistir.

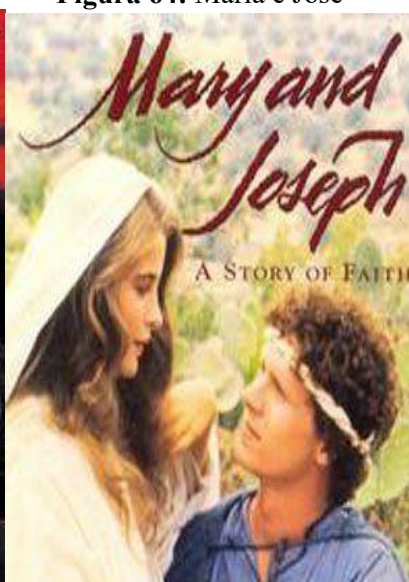
Perceba-se ainda que não afirmamos que as produções marianas se iniciam nos anos 1990, até porque averiguar a veracidade de tal assertiva se mostraria impossível. Quantas são as obras cinematográficas que permanecem anônimas e esquecidas nos confins da história, mostrando-se inacessíveis ou de difícil acesso para o pesquisador? E quantas dentre elas poderiam conter enredos nos quais a Mãe de Cristo já é representada como uma figura autônoma e independente, antes da década indicada? Têm-se, como exemplo, os filmes “The Nativity” (1978) de Bernard Kowalski (figura 63) e “Mary and Joseph” (1979) de Eric Till (figura 64) que, já no final dos anos 1970, demonstram algum protagonismo em relação à mãe de Cristo.

**Figura 63:** The Nativity



**Fonte:** THE NATIVITY. Dirigido por Bernard Kowalsky. EUA. Roteiro de Morton S. Fine, Millard Kaufman. Produzido por D'Angelo-Bullock-Allen Productions, 20th Century Fox Television, Dist. 20th Century Fox Home Entertainment (2001-2003) (USA) (VHS) (video), American Broadcasting Company (ABC) (1978) (USA) (TV) (original airing), Trinity Broadcasting Network (TBN) (2008) (USA) (TV) 1978, (98 min.).

**Figura 64:** Maria e José



**Fonte:** MARY AND JOSEPH. Dirigido por Eric Till. Canadá: Roteiro de Carmen Culver. Produzido por Lorimar Productions, CiP - Europäische Treuhand AG. Dist. National Broadcasting Company (NBC) (1979) (USA) (TV) (original airing), USA Home Video (II) (1984) (USA) (VHS), Warner Home Video (1994) (USA) (VHS), Trinity Broadcasting Network (TBN) (2005) (USA) (TV), 1979, (152 min.).

Por essa razão, o que defendemos não é o pioneirismo do protagonismo mariano nos anos 1990, mas sim o crescente fenômeno de várias produções cinematográficas que retratam Maria como figura central naquela época. Nesse sentido, é possível afirmar que o filme “Io



sono con te”, nossa fonte de análise, está inserido em uma cinematografia mariana que apresenta certa ruptura em relação ao imaginário clerical hegemônico construído em torno de Maria.

Nesses filmes, Maria não corresponde apenas ao imaginário tradicional mariano, que a descrevia como mãe submissa, recatada e redentora; ela emerge também como mulher dotada de certa autonomia e independência, protagonista de sua própria história. Dentre tais produções, podemos mencionar: “Maria de Nazaré” (1995), direção de Jean Delannoy; “Maria, em nome da Fé” (1999), direção de Kevin Connor; “Maria, filha de seu filho” (2000), dirigido por Fabrizio Costa; “Maria, Mãe do filho de Deus” (2003), direção de Moacyr Góes; “Jesus, a história do nascimento” (2006), dirigido por Catherine Hardwicke e “Maria, Mãe de Jesus” (2012), dirigido por Giacomo Campiotti.

Assim, no intuito de perceber o contexto filmográfico do filme “Io sono con te” a partir de uma cinematografia mariana, iremos contemplar outras produções que também apresentam um imaginário social feminino e mariano distinto daquele imaginário clerical hegemônico sobre Maria e sobre as mulheres. Nossa finalidade não é realizar uma análise verticalizada desses filmes, isto é, uma investigação que leve em consideração todos os elementos precisos de uma análise fílmica (buscando, por exemplo, analisar maior número de passagens possíveis, o contexto de produção, montagem, direção, figurino, trilha sonora, roteiro, dentre outros), mas pontuar as passagens que mais se destacam, com o objetivo de revelar as principais rupturas dessa cinematografia em relação ao imaginário tradicional sobre Maria.

Ainda que esses filmes tendam a romper com esse imaginário tradicional sobre Maria e sobre a mulher, não podemos nos esquecer que eles estão fundamentados na tradição dos evangelhos do Novo Testamento, motivo pelo qual essas duas concepções (tradição e ruptura) coexistem no filme. Por isso, além de ser retratada como figura materna e benevolente, Maria também aparece como mulher, de certo modo, independente em relação ao masculino e insubmissa, diante de um *ethos* patriarcal, evocando tradição e apresentando rupturas, simultaneamente.

Em relação às características de força e subversão de Maria, que desobedece os atributos de silêncio, obediência e restrição ao espaço doméstico, destaca-se o filme “Maria, em nome da Fé” (1999), ou “Mary, Mother of Jesus” (título original em inglês)<sup>188</sup>. Uma das cenas que se

---

<sup>188</sup>Trata-se de uma produção estadunidense, filmada em Budapeste, na Hungria. Tem por diretor Kevin Connor, sendo escrito e roteirizado por Albert Ross e produzido pelas empresas de cinema HCC, *Hallmark Entertainment* e *A Shriver Family Film Company*. Com 88 minutos de duração, esse filme tem como protagonistas da narrativa as personagens de Maria, estrelada pela sueca Melinda Kinnaman na primeira fase do filme e pela também sueca Pernilla August, na sua segunda fase; o ator britânico David Threlfall que vivencia o personagem de José; e Christian Bale, também britânico, no papel de Jesus.

destacam (figura 65), retrata Maria presenciando a agressão de um homem por soldados romanos. Esse homem, que se chama Maika, foi repreendido por questionar as ordens de Roma, visto que os homens de Nazaré deveriam retornar para suas cidades de origem em função do censo romano. Maria, ao testemunhar tal violência, questiona o líder dos soldados ao dizer: “Capitão, ele demonstrou coragem. Como soldado podes honrar a coragem de outro homem sem desonrar a ti mesmo”. O capitão, surpreso com a atitude e a eloquência de Maria a chama de corajosa e liberta Maika, partindo com seus soldados.

**Figura 65:** A contestação de Maria



**Fonte:** MARIA, EM NOME DA FÉ. Kevin Connor. EUA. Roteiro de Albert Ross. Produzido por HCC Happy Crew Company, Hallmark Entertainment, The Shriver Family Film Company. Dist.: Alpha Filmes, 1999, (88 min.), 00:04:12 – 00:04:14.

Maria, ao confrontar o capitão do exército romano, assume uma postura de liderança, demonstrando eloquência ao convencê-lo, por meio de palavras, a libertar um homem que contestou as ordens de Roma em público. Nessa passagem, é possível observar ao menos duas rupturas em relação ao imaginário tradicional mariano: a primeira é em relação à sua não submissão, uma vez que enfrenta o capitão romano e não obedece a José que a pede para se calar; a segunda refere-se à do silêncio, tendo em vista a sua iniciativa em dirigir a palavra a um homem que também era uma autoridade de Roma.

Na cena seguinte, Maria, ao saber que miraculosamente iria gerar um filho ainda virgem, decide visitar sua prima Isabel, no intuito de verificar se ela também estava grávida como parte dos desígnios divinos, conforme o aviso do anjo. Ela, que viaja sozinha, presencia um grupo de pessoas que perseguem e matam uma mulher apedrejada, visto que tinha sido flagrada em adultério.

Maria, ao perceber o que estava acontecendo, confronta essas pessoas, sobretudo os homens, que se justificaram relatando que a adúltera tinha sido condenada de forma justa e de acordo com a Lei. Maria, enfurecida, os contradiz, afirmando que as escrituras pedem que se

faça justiça, mas com misericórdia, demonstrando conhecimento da tradição e qualidade “hermenêutica” na interpretação das leis de Moisés. Os homens, ao ouvirem aquelas palavras, se calam e vão embora.

Outro filme que se destaca por essas características de insubmissão de Maria é o filme italiano “Maria, figlia di suo figlio” (2000), traduzido para o português como “Maria, filha de seu filho”<sup>189</sup>. Esse filme apresenta uma Maria pouco ortodoxa e mais subversiva em seu comportamento. Tem-se como exemplo a cena (figura 66) em que ainda criança está participando de um coral com outras meninas, no templo ao qual foi entregue por seus pais para viver. Ela elogia a canção e é repreendida pelo sacerdote que as supervisionava, que diz dispensar seus comentários. Envolvida pela canção, Maria começa a dançar e a encarar o sacerdote, mas é novamente repreendida, sendo ordenada a voltar para o seu lugar.

Por uma terceira vez, Maria ignora as ordens do homem e sai do seu lugar, dançando e encarando-o, como que a desafiá-lo e a testar os limites de suas ações e liberdade. Ao mesmo tempo, a jovem influencia as outras meninas do coral, que começam a seguir os seus passos. O sacerdote, claramente insatisfeito com a desobediência de Maria, enrola seu pergaminho, desiste de repreendê-las e se cala.

**Figura 66:** A provocação de Maria



**Fonte:** MARIA, FILHA DE SEU FILHO. Direção de Fabrizio Costa. Itália. Roteirizado por Massimo de Rita e Simone de Rita. Produzido por Canale 5 e Titanus. Dist. Versátil Home Video, 2000, (177 min.), 00:08:20 – 00:08:28.

Durante essa passagem, percebemos que o fundo musical que inicialmente contava apenas com as vozes das garotas e do sacerdote, passa a ser acompanhada por uma trilha sonora envolvida com percussões, remetendo a uma ideia/sentimento de dança. Em outras palavras, a

<sup>189</sup> Este filme foi produzido por Sara Rossi e dirigido por Fabrizio Costa. Essa película foi produzida pela *Titanus*, empresa que se especializou em séries e filmes bíblicos. Essa produção foi, originalmente, feita em duas partes de uma hora e vinte minutos cada e foi gravado na própria Itália. O filme tem a israelense Yael Abecassis como Maria na fase adulta e a italiana Sara Filizzola no papel de Maria por volta de seus doze anos. Jesus e José são interpretados pelo australiano Nicholas Rogers e o espanhol Nancho Novo, respectivamente.



música indica que Maria não atenderia as ordens do sacerdote e que protagonizaria um pequeno “motim”.

Nesse episódio, também podemos identificar características de liderança e rebeldia em Maria ao confrontar o sacerdote que representava a instituição judaica, com todo seu *ethos* de regras e valores, principalmente, para o feminino. Mais do que isso, ela, enquanto mulher, inserida numa cultura que tende a colocá-la fora de quaisquer tipos de decisões ou posições de poder, promove uma ruptura. Ela não só se rebela, como consegue adeptas, quando entusiasma as outras garotas. Temos aqui a configuração de uma nova imagem mariana, em que Maria não se cala, por isso é repreendida mais de uma vez e, por insistência, se sobrepõe à ordem vigente.

O filme também chama atenção quando Maria afirma que: “Uma mulher deve defender a verdade, como todo mundo” (figura 67). Essa fala está contextualizada no momento em que ela, ao voltar da casa de sua prima Elisabete, se hospeda numa estalagem para passar a noite. Na ocasião, presencia um grupo de homens fazendo chacota de um dos milagres de Jesus, chamando-o de farsante. Ela se manifesta, afirmando que seu filho arrisca a vida dele para salvá-los. Os homens, contrariados, indagam Maria perguntando se não aprendeu que as mulheres não devem “se meter em assuntos de homens”. Foi neste momento que ela pronuncia a passagem citada.

**Figura 67:** Assuntos de homens



**Fonte:** MARIA, FILHA DE SEU FILHO. Direção de Fabrício Costa. Itália. Roteirizado por Massimo de Rita e Simone de Rita. Produzido por Canale 5 e Titanus. Dist. Versátil Home Vídeo, 2000, (177 min.), 01: 15: 25.

Maria, tomada pelo sentimento de indignação e injustiça, se impõe, mesmo quando é dito que aquilo é “assunto de homens”, deixando claro que as mulheres não devem participar das conversas masculinas. Nessa passagem, percebemos a marcação dos papéis sociais de gênero, quando é atribuído ao feminino a posição de submissão e silêncio em relação aos homens, portadores do poder de fala, decisão e liderança.

Maria, através de seu discurso e iniciativa, também goza de certa autonomia, liberdade de expressão e direito de defender a verdade, características que não encontram referenciais no Novo Testamento ou em textos apócrifos. Ela universaliza o direito de se expressar, proclamando os direitos iguais entre homens e mulheres, rompendo com a subserviência que foi imposta ao feminino, principalmente em sociedades de tradição judaica e cristã.

O filme “Maria, filha de seu filho” exhibe pontos em que Maria se distancia das imagens tradicionais a seu respeito, apresentando elementos mais subversivos, heterodoxos, de incisão e liderança, em que assume a tutela dos discípulos de Jesus, quando ele morre. Esse filme chega a demonstrar que Maria possui poderes divinos ao final da trama, como a capacidade de predizer o futuro, além de exercer o sacramento do batismo, como foi feito com sua prima Elisabete. São características que tangenciam as esferas do político, do social, do sacerdotal e do divino, contrapondo-se à reclusão doméstica e ao silenciamento no campo das decisões.

Ainda no contexto dessas ações e discursos subversivos, podemos mencionar o filme “Jesus, a história do nascimento” (2006), ou “The Nativity Story”, seu título original, é um filme produzido nos Estados Unidos<sup>190</sup>. Nessa obra, há uma interessante cena (figura 68), em que Maria retorna grávida da casa de sua prima Isabel e por isso é questionada por seu pai sobre quem a engravidou. Ela responde ter sido obra de Deus, o que não convence nem a seus pais nem a José. Em forma de desabafo, a jovem rebate as dúvidas: “Eu disse a verdade, se querem acreditar ou não a escolha é de vocês e não minha”.

**Figura 68:** Eu disse a verdade



**Fonte:** JESUS: A HISTÓRIA DO NASCIMENTO. Dirigido por Catherine Hardwicke. E.U.A. Dirigido por Mike Rich. Produzido por New Line Cinema, Sound for Film, Temple Hill Entertainment. Dist. Playarte Home Vídeo/New Line Cinema, 2006, (98 min.), 00:44:00.

<sup>190</sup> Este filme foi dirigido por Catherine Hardwicke, com produção de Toby Emmerich, Marty Bowen, Wyck Godfrey, Cale Boyter, Mike Rich, Tim Van Rellim, além da própria diretora. Essa película, que tem como roteirista Mike Rich, tem duração de 101 minutos e foi gravado na Itália e produzida pela empresa *Temple Hill Entertainment*.

A cena está tomada por dramaticidade; a câmera está focada no rosto de Maria em forma de *close-up* (quando a câmera está próxima do seu objeto), enfatizando bem sua expressão de convicção, o que sugere que a moça controla a situação. Nesse sentido, a própria tomada de câmera, seu direcionamento e a forma como busca dar ênfase à cena por si só já representam um discurso carregado de significados e intenções, conscientes (ou não), retratando uma Maria distante do estereótipo de submissão. Percebemos, ainda, que a ênfase na dúvida sobre a gravidez de Maria parece ser um tema frequente na filmografia mariana, bem como em filmes nos quais Jesus é o protagonista.

Por outro lado, a cinematografia mariana ainda apresenta outras questões sobre Maria que merecem ser pontuadas, como as situações em que ela aparece como possuidora de discípulos e/ou discípulas. Entre esses filmes está “Maria de Nazareth”, que exhibe a cena (figura 69) em que outras mulheres, após ouvirem a pregação de Jesus, pedem para se sentar ao lado de Maria. Uma delas, depois que todas expuseram como Jesus as curou, relata não ser digna de receber os ensinamentos dele. Maria, nessa ocasião, afirma: “Um dia ouvi meu filho dizer aos seus discípulos que as mulheres que haviam caído iriam ao reino dos céus primeiro que eles”. Depois das palavras de Maria, as demais pedem para andarem ao seu lado, pedido prontamente aceito por Maria que ainda confessa que qualquer mulher ficaria feliz em andar com suas irmãs. Maria acrescenta que está agradecida por trocar de discípulos, pois já estava cansada “de conversas e histórias masculinas”, relato que desperta o riso das demais mulheres.

**Figura 69:** As discípulas de Maria



**Fonte:** MARIA DE NAZARETH. Dirigido por Jean Delannoy. França. Roteiro de Jean Delannoy e Jacques Douyau. Produzido por Belvision, CFRT, Filmes Azur, Produções e Serviços Marroquinos (MPS). Dist. Média Films-Dargaud (1995) (France) (theatrical), Polyband (2009), (Alemanha) (DVD), Fita superior (Brasil) (VHS), Trinity Broadcasting Network (TBN) (2006) (USA) (TV), 1995, (110 min.), 01:03:19.

Essa fala de Maria evidencia que ela também é um caminho de sabedoria, sendo outra via para salvação, por meio de seu filho. Embora ainda esteja vinculada à imagem de Jesus, ela foi capaz de reunir as fiéis de seu filho, mesmo que exclusivamente mulheres, nesse momento. Maria, portanto, consegue demonstrar capacidade de liderança e conhecimento, chegando a ter seu próprio grupo de seguidoras – informações que também não encontram referencial nos textos no Novo Testamento, o que pode significar o diálogo entre o filme e seu contexto histórico e social de produção, se levarmos em conta os espaços conquistados pelas mulheres na contemporaneidade.

No filme, “Maria, filha de seu filho”, também existe a cena (figura 70) em que Maria lidera os discípulos de seu filho. Na cena após a crucificação de Jesus, Maria se transforma em ponto de referência e herda os apóstolos de seu filho, abençoando-os e sugerindo os direcionamentos que devem tomar. O protagonismo e a liderança de Maria ficam evidentes quando ela discursa para os discípulos, no meio do deserto e de baixo de cruzes fincadas no chão. Ela ordena que levem a palavra de Deus, sobre a ressurreição de Jesus, o reino do amor, a muitas pessoas que ainda desconhecem esses ensinamentos.

**Figura 70:** A pregação de Maria



**Fonte:** MARIA, FILHA DE SEU FILHO. Direção de Fabrício Costa. Itália. Roteirizado por Massimo de Rita e Simone de Rita. Produzido por Canale 5 e Titanus. Dist. Versátil Home Vídeo, 2000, (177 min.), 01:58:00 – 01:58:38.

O que é importante ressaltar, nessa cena, é que Maria se torna outro tipo de referencial. Não aquele modelo de submissão, recato, silêncio, restrita ao ambiente doméstico e reclusa. Ela se apresenta, nesse filme, como líder e discursa para os discípulos. Ela invoca os ensinamentos de Deus e ordena que os discípulos partam e levem sua mensagem. Maria se destaca e o filme, mesmo depois da morte de Jesus, continua a lhe dar ênfase e narra como foi sua vida.

Outro filme que exhibe Maria liderando discípulos é o filme “Maria di Nazaret” (2012) de Giacomo Campiotti, que é uma produção conjunta entre Itália e Alemanha, sendo lançado

no Brasil com o título “Maria, Mãe de Jesus” (2012) <sup>191</sup>. Na cena que precede a crucificação, Jesus, ao sentir que sua morte está próxima, deixa suas seguidoras aos cuidados de Maria, dizendo que elas podem se sentir perdidas com a partida dele. Essa cena demonstra a relação de confiança entre mãe e filho, pois Maria é a única qualificada para liderar parte dos seguidores de seu filho, especificamente as mulheres.

Tal fato se aproxima da passagem presente na produção “Maria de Nazareth”, quando as seguidoras de Jesus pedem para segui-la. Ela é reconhecida como um referencial para as mulheres, mesmo que de forma espontânea, dispensando, nesse último filme, o intermédio de Jesus.

Após a crucificação, Maria relembra aos discípulos que Jesus retornará após três dias, como profetizado. Essas palavras são proferidas após ela perceber certo desânimo por parte dos seguidores de seu filho, adicionando, ainda, que ele viverá para sempre. Diante da incredulidade dos discípulos, Maria os questiona, acusando-os de não acreditarem mais em Jesus.

Em outra cena, Maria, ao presenciar os discípulos brigarem entre si, os acalma contando a história de como Jesus, aos doze anos, se perde dela e de José no templo em Jerusalém. Eles se sentam no chão para ouvi-la e a narrativa prossegue. Maria relata que após três dias desaparecido, Jesus é encontrado no templo, ensinando aos doutores da lei. Nesse momento, ela os conta como quebrou a lei de que as mulheres não devem interromper conversas entre homens, ao ir diretamente em direção a Jesus para indagá-lo sobre seu sumiço, tendo em vista a preocupação que tal situação provocou. Os discípulos a ouvem atentamente, da mesma forma como ouviam a Jesus.

Essa cena se destaca porque apresenta também Maria como responsável pelos discípulos homens. Por meio de seu relato, ela parece querer mostrar aos discípulos que as normas direcionadas às mulheres são dispensáveis e que todos são iguais e merecem o mesmo tratamento.

Outra temática que merece atenção e que se encontra na produção de Giacomo Campiotti são os poderes divinos que Maria possui (e que se repete em outros filmes). A produção se destaca em suas cenas iniciais, as quais retratam sequestradores invadindo Nazaré, acompanhados por cães, e determinados em raptar crianças. Ana e Joaquim, pais de Maria, ao ouvirem o barulho dos cães, se antecipam e escondem Maria numa espécie de baú (este não era

---

<sup>191</sup> É importante destacar que a obra também chegou a ser divulgada no Brasil sob o título “Maria de Nazaré”. Além disso, o filme foi filmada na Tunísia, possui duração de 200 minutos e foi produzida pelas empresas *Lux Vide e Tellux Film*. Essa película tem como roteiristas Francesco Arlanch, Erminio Perocco, o próprio diretor e os produtores Enrico Lucidi e Alessio Doglione.

completamente fechado, tendo uma de suas partes coberta por um tipo de tela de madeira entrelaçada) embaixo da cama do casal (figura 71).

Quando os sequestradores invadem sua casa, os cães começam a vasculhar todos os espaços; um deles se aproxima e percebe algo dentro do baú, sendo perceptível a silhueta de Maria. A câmera foca nos rostos da menina e do cão, momento no qual se encaram e, imediatamente o animal emite um som de choro, antes de abandonar a presa e partir.

**Figura 71:** Maria escondida



**Fonte:** MARIA, MÃE DE JESUS. Dirigido por Giacomo Campiotti. Itália. Roteiro de Francesco Arlanch. Produzido por Lux Vide, Bayerischer Rundfunk (BR), Beta Film, Tellux Film, Telecinco, Rai Fiction. Dist. At Entertainment (2013) (Japan) (DVD), Bayerischer Rundfunk (BR) (2012) (Germany) (TV), Pidax Film (2013) (Germany) (DVD), Rai 1 (2012) (Italy) (TV), 2012 (200 min.), 00:02:19.

A disposição das câmeras sugere a ocorrência de um tipo de milagre, já que o animal abandona sua caça (Maria) mesmo após identificá-la. Parece ter havido alguma intervenção miraculosa que protegeu a menina, indicando, desde o início, que ela conta com auxílio divino. Essa imagem de Maria destoa dos evangelhos canônicos, uma vez que não apresentam referências sobre sua infância ou a poderes miraculosos.

Em outra cena do filme, Maria novamente apresenta atributos divinos ao ter uma visão profética da morte de Jesus (figura 72). A revelação desse poder de Maria ocorre no momento em que seu filho, ainda criança, abraça sua mãe e ela fica estarecida ao vislumbrar o futuro (sofrimento e crucificação) dele. Há aqui, novamente, uma Maria dotada de poderes divinos.

**Figura 72:** A premonição de Maria





**Fonte:** MARIA, MÃE DE JESUS. Dirigido por Giacomo Campiotti. Itália. Roteiro de Francesco Arlanch. Produzido por Lux Vide, Bayerischer Rundfunk (BR), Beta Film, Tellux Film, Telecinco, Rai Fiction. Dist. At Entertainment (2013) (Japan) (DVD), Bayerischer Rundfunk (BR) (2012) (Germany) (TV), Pidax Film (2013) (Germany) (DVD), Rai 1 (2012) (Italy) (TV), 2012 (200 min.), 01:41:19 – 01:41:23.

Além disso, também é demonstrado no filme que Maria sente as chibatadas desferidas contra Jesus, quando preso e açoitado pelos soldados romanos. Ela sente as mesmas dores que seu filho, o que demonstra sua conexão com o divino por meio da percepção e dos poderes que possui.

No contexto de poderes divinos, ainda mencionamos o filme brasileiro, “Maria, Mãe do filho de Deus” (2003)<sup>192</sup>. Nesse filme, tem-se a cena (figura 73) na qual Maria cura uma criança doente, despertando o respeito e a admiração dos presentes – inclusive de seu pai, que ajoelha a seus pés.

**Figura 73:** O milagre de Maria



**Fonte:** MARIA, MÃE DO FILHO DE DEUS. Moacyr Góes. Brasil. Roteiro de Thiago Balteiro, Marta Borges, Moacyr Góes, Marco Ribas de Farias, Maria de Souza. Produzido por Columbia Pictures do Brasil, Diler & Associados, Globo Filmes (co-production), Labo Cine do Brasil Ltda., Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Teleimage. Dist. Columbia TriStar (2003) (Brazil) (theatrical), 2003 (107 min.), 00:15:53 – 00:16:01.

<sup>192</sup> Este filme é uma produção brasileira gravada em Açude de Gargalheiras, Acari, no estado do Rio Grande do Norte e tem como diretor Moacyr Góes, que também participa da elaboração do roteiro juntamente com Marta Borges e Thiago Balteiro, tendo como produtores Diler Trindade e Telmo Maia. Esse filme é uma produção da Columbia Pictures do Brasil, Diler & Associados, Labocine, *Teleimage*, e conta com co-produção da Globo Filmes, tendo a duração de 107 minutos.

Embora essa seja a única passagem do filme na qual Maria realiza um milagre, a ideia de que ela possui poderes divinos capaz de curar pessoas, assim como seu filho, é apresentada. A imagem de uma Maria poderosa não encontra precedentes nos textos do Novo Testamento.

Por último, iremos destacar a temática que rompe com a ideia de um imaginário que versa sobre uma Maria desprovida de desejos, ao exibir como ela demonstra interesse e flerta com José. “Maria de Nazareth” narra o momento em que Maria percebe os olhares de José, que a observava de longe, fato que já tinha sido comentado por uma amiga de Maria, que afirma ainda que os sentimentos de José são conhecidos por toda a comunidade. Maria, que estava levando água para casa, altera sua rota e vai até José lhe perguntar a respeito de uma gaiola que seu pai havia encomendado. Ele, percebendo que Maria ia ao seu encontro, corre para dentro de sua oficina de carpintaria e finge estar trabalhando, respondendo que o objeto estava pronto.

Na figura 74, Maria coloca a gaiola em uma mesa para avaliá-la com as mãos; José, ao ver o objeto na mesa, também a toca para explicar seu funcionamento. As mãos dos dois se tocam levemente, momento acompanhado por uma trilha sonora romântica, o que contribuiu para transmitir o fato que uma relação amorosa se desenvolvia ali.

**Figura 74:** O flerte de Maria e José



**Fonte:** MARIA DE NAZARETH. Dirigido por Jean Delannoy. França. Roteiro de Jean Delannoy e Jacques Douyau. Produzido por Belvision, CFRT, Filmes Azur, Produções e Serviços Marroquinos (MPS). Dist. Média Films-Dargaud (1995) (France) (theatrical), Polyband (2009), (Alemanha) (DVD), Fita superior (Brasil) (VHS), Trinity Broadcasting Network (TBN) (2006) (USA) (TV), 1995, (110 min.), 00:05:18.

Nessa passagem, o filme apresenta uma cena de descontração entre o futuro jovem casal. A forma como se olham e sorriem demonstra um tipo de humanização dos pais de Jesus,



despidos de sua tradicional sacralidade intangível. Há, portanto, uma tentativa de dessacralização da frigidez de Maria, ao atribuir a ela seu desejo por José; sua representação está mais próxima de uma adolescente do que de uma entidade intocável e divina. Ela deseja e troca olhares com o homem, além de tomar a iniciativa de falar-lhe primeiro, utilizando o pretexto de buscar uma encomenda de seu pai, o que rompe com o imaginário tradicional mariano, passiva e recatada.

Em outra cena, o comportamento de flerte por parte de Maria é legitimado. José se dirige a seu futuro sogro, em busca de permissão para conversar com a jovem, e é surpreendido com a afirmação de que, na tradição que seguem, a moça escolhe livremente com quem irá se casar. Ao procurá-la, o homem mal consegue proferir palavras, tamanho o nervosismo que a presença de Maria lhe causa. Ciente da situação, a jovem se mantém calma e segura, dizendo que sabe das intenções de José (o que o deixa constrangido) e que aceita se tornar sua esposa. A moça ainda revela ter previsto o pedido de casamento, sugerindo que ela o havia escolhido antes dele a escolher.

Essa relação entre o jovem casal, conforme apresentada no filme, parece acompanhar a maneira como os sentimentos são manifestados na atualidade. As mulheres de outrora estavam condicionadas à iniciativa masculina como parte das formalidades pertencentes a uma sociedade conservadora. Nos dias atuais, essa “regra” perde força, pois a iniciativa para se relacionar com o outro costuma partir de quem tem o interesse e o desejo despertado primeiro. Ainda que José tenha pedido permissão<sup>193</sup> ao pai de Maria para se casar com ela, a resposta não dependia nem de seu sogro e nem dele mesmo, cabendo unicamente a Maria aceitar ou não aquele homem.

No filme “Maria, filha de seu filho”, depois de José ter sido escolhido para se casar com Maria, ela é entregue a ele que, inicialmente, parece se incomodar com o fato dela ser mais jovem (figura 75). Ao sair do templo, ela o pergunta: “Você conheceu muitas?”; ele, constrangido, diz que isso não é assunto para se falar. No entanto, Maria fala que já entendeu a situação e José indaga: “O que você entendeu?”, e ela responde: “Que não teve muitas mulheres”.

#### **Figura 75: O atrevimento de Maria**

---

<sup>193</sup> É importante mencionar que este foi o único filme que identificamos em que o casamento de Maria dependeu exclusivamente de uma escolha dela. No entanto, não encontramos informações suficientes que justificasse a escolha dessa possibilidade na construção do roteiro do filme, em relação ao casamento entre os pais de Jesus.



**Fonte:** MARIA, FILHA DE SEU FILHO. Direção de Fabrício Costa. Itália. Roteirizado por Massimo de Rita e Simone de Rita. Produzido por Canale 5 e Titanus. Dist. Versátil Home Video, 2000, (177 min.), 00:15:04 – 00:15:16.

Podemos observar, nessa cena, que Maria constrange José quando pergunta sobre suas experiências afetivas, deduzindo que ele teve poucas mulheres. Esse atrevimento de Maria sobre a intimidade de José rompe com um imaginário tradicional mariano de obediência, submissão e frieza.

Ao anoitecer, Maria e José, que estão a caminho de Nazaré, montam acampamento para passarem a noite. Ela, num sinal de gratidão, presenteia seu noivo com um bracelete feito por ela, momento em que diz que, mesmo José sendo “rabugento” e “mal-humorado”, eles serão felizes e, numa iniciativa dela, beija-o, como demonstra a figura 76. Esse ato deixa José constrangido e feliz, enquanto Maria sai correndo, num nítido sinal de quem gostou do que fez.

**Figura 76:** O beijo de Maria



**Fonte:** MARIA, FILHA DE SEU FILHO. Direção de Fabrício Costa. Itália. Roteirizado por Massimo de Rita e Simone de Rita. Produzido por Canale 5 e Titanus. Dist. Versátil Home Video, 2000, (177 min.), 00:17:15.

Nessa cena, Maria toma iniciativa e tutela sua relação com José, ditando o ritmo e impondo suas vontades. José é inexpressivo e se deixa surpreender a todo instante pelas ações de sua jovem noiva, que rompe com a tradição do cortejo por iniciativa masculina e o beija,

sem cerimônias. O ato do beijo na boca entre os pais de Jesus, por si só, não é algo comum em filmes dessa temática<sup>194</sup>, o que potencializa a importância desse gesto quando a ação parte de Maria.

A cinematografia mariana brevemente apresentada nos permite perceber como as imagens de Maria transcendem, se distanciam e rompem, de alguma maneira, com o imaginário clerical hegemônico sobre Maria e as mulheres. Esses filmes ora pontuam um imaginário mariano diferente em relação a seu comportamento, que rompe com os atributos de silêncio e obediência; ora apresentam uma Maria que herda os discípulos de seu filho, embora já possuísse suas próprias seguidoras, por meio de ensinamentos e liderança. Ademais, essa filmografia partilha de um imaginário mariano e feminino que destoa da tradição dos evangelhos quando Maria opera milagres, curando recém-nascidos doentes e fazendo premonições. Esses atributos referentes ao conjunto das personagens de Maria fornecem, assim, informações suficientes para pensarmos a presença de um novo imaginário social feminino e mariano.

Também é preciso destacar a existência de outros filmes protagonizados por Maria, ou nos quais a centralidade da narrativa é dividida com José, mas que não partilham do mesmo imaginário da cinematografia apresentada. Nesses outros filmes, Maria atua passivamente diante da predominância e forte influência de seu marido na educação de seu filho. O filme canadense “Joseph and Mary” (2016), dirigido por Roger Christian e traduzido no Brasil como “José e Maria”, é um bom exemplo, pois, mesmo inserido no contexto posterior à década de 1990 e tendo Maria como protagonista ao lado de José, ela é ofuscada por seu marido, personagem responsável pelos ensinamentos e pela conduta moral de Jesus. A Maria é reservado o papel da boa esposa, obediente e submissa, que não contesta quaisquer ações de seu marido ou as normas da tradição judaica, além da pouca influência na vida de seu filho.

Dessa forma, ressaltamos que é possível encontrar filmes que reafirmam o imaginário mariano e feminino de subserviência e silêncio, mesmo tendo Maria como protagonista única ou dividindo o protagonismo com José ou Jesus. Contudo, conforme já salientado, nosso foco de análise são os filmes marianos e as rupturas produzidas por eles, sobretudo, a produção italiana “Io sono con te”, que é nossa fonte fílmica. Nesse contexto, é possível pensar a cinematografia mariana inserida dentro de um imaginário social que ainda está em processo de transformação.

---

<sup>194</sup> No filme “Maria, em nome da fé” Maria também beija José, mas em um contexto totalmente diferente. Maria beija seu marido logo após ele falecer, se despedindo dele, envolvendo mais uma relação de carinho do que um sentimento de flerte adolescente. Esse é o motivo pelo qual essa cena não é mencionada neste tópico, pois não interpretamos esse beijo como consequência da existência de um novo imaginário social feminino, mesmo que não esteja presente nos relatos bíblicos.

Num primeiro momento, as imagens de Maria estavam exclusivamente vinculadas aos filmes que versavam sobre Jesus, de forma fragmentária e, por vezes, ausentes (dialogando assim com a realidade social do feminino com a predominância de um imaginário clerical hegemônico). Já em um segundo momento, percebemos que as imagens filmicas sobre Maria, são divulgadas no contexto da cinematografia mariana, o que inclui o filme “Io sono con te”. Com isso, é possível inferir que os filmes deste segundo momento partilham de um novo (ou no mínimo diferente) imaginário social, feminino e mariano, assentados em um contexto histórico de produção distinto, tendo em vista o impulso de produção desses filmes a partir da década de 1990.

Percebemos, desse modo, a existência de ao menos dois imaginários sociais presentes na forma como as imagens filmicas de Maria são divulgadas no cinema. Essa percepção se dá por intermédio das ações, discursos, comportamentos e atitudes da personagem, que definem, mas também (re)produzem, de certa forma, uma determinada realidade social referente aos contextos nos quais as obras estão inseridas. Além disso, a própria cinematografia mariana é tributária de um contexto cinematográfico mais amplo, em relação às imagens filmicas sobre o feminino. O cinema, como dispositivo midiático, se configura em um importante espaço para irrupção dessas imagens sobre as mulheres, produzindo ressonâncias não apenas em produções com temáticas cristãs, mas também em produções cinematográficas de uma maneira geral.

Os estúdios de Hollywood, por exemplo, parecem estar modificando essa concepção do feminino. A mulher era, anteriormente, demonstrada de forma depreciativa, por vezes representada como porta de entrada para demônios e/ou espíritos malignos, além de assassinas ou pessoas más por natureza, como nos filmes: “A morta viva” (1943), “O ataque da mulher de 15 metros” (1958), “O Exorcista” (1973), “Carrie, a estranha” (1976), “Uma filha para o diabo” (1976), “Demons” (1985), “Noites de terror” (1993), só para citar alguns. Em filmes mais recentes, no entanto, a mulher foi sendo retratada de maneira diferente, rompendo com tal tendência e mostrando-se como a salvadora de seu mundo, como é possível observar em filmes como: “O quinto elemento” (1997) e as trilogias “Jogos Vorazes” (2012), “Divergente” (2014), “Star Wars VII: O despertar da força” (2015) e “Mulher Maravilha” (2017), dentre outros.

Outro gênero filmico que parece compartilhar dessa transformação são as produções que fazem releituras dos contos de fadas clássicos. As princesas, que geralmente são as protagonistas, eram apresentadas como incapazes de conduzir sua própria vida, sendo preciso à tutela de forças mágicas (fada madrinha) e do homem para salvá-las do perigo. A própria ideia de final feliz normalmente residia no casamento. Essa diretriz se modifica quando assistimos “Shrek” (2001), “Valente” (2012), “Malévola” (2014), “Frozen: Uma aventura congelante”

(2014) e, mais recentemente, “Moana” (2017). Todos esses filmes expõem narrativas baseadas em contos de fadas, mas que fogem da ideia de um marido como sinônimo de felicidade. Neles, as mulheres são apresentadas como autônomas, fortes e decididas, senhoras de seus próprios destinos, e o casamento não é mais apontado como objetivo.

É importante destacar, porém, que as produções que expõem a mulher de forma depreciada ou como princesas indefesas ainda continuam sendo produzidas. O inusitado é que esses filmes passam a dividir espaços com outros que apresentam uma realidade divergente, sobre suas personagens femininas. Tais obras estão na esteira de um contexto fílmico maior, sobre a produção de imagens sobre o feminino, na qual a própria filmografia mariana e o filme “Io sono con te” estão inseridos. Esse contexto fílmico é o resultado de um fenômeno que parece impulsionar, principalmente após a década de 1990, as produções protagonizadas por mulheres com suas imagens ressignificadas.

Acreditamos que a cinematografia mariana, sobretudo o filme “Io sono con te”, é a ressonância desse contexto social e histórico, o qual foi capaz de romper com o imaginário social tradicional sobre Maria e as mulheres. A conjuntura dessas produções, ao que parece, é principalmente tributária dos movimentos sociais de contestações da segunda metade do século XX, principalmente os feminismos.

Também é preciso levar em consideração outros movimentos relacionados a Maria e, conseqüentemente, ao feminino, como os investimentos dentro da Igreja católica e o movimento conhecido como neopaganismo, que aconteceram no mesmo período. Assim, a possível transformação e produção do imaginário social feminino (e mariano) que informa as produções fílmicas marianas estão ligadas, mais intensamente, a esses eventos, sendo capazes de produzir ressonâncias nas atuações de Maria, como no filme “Io sono con te”.

### **3.13. Feminismos, Mariologia, Neopaganismo e as rupturas no imaginário social feminino do século XX**

No contexto da Guerra Fria, uma juventude contestadora lutou contra a repressão e contra qualquer coisa que a fizesse se sentir refém ou retirasse sua liberdade, além da desilusão com relação ao capitalismo e aos modelos socialistas implantados no mundo. Sohiet (2003) destaca que houve um movimento em prol de um novo tipo de mundo e uma utopia, iniciada nos Estados Unidos, explodindo, posteriormente e com mais intensidade, na Europa,

principalmente na Alemanha e na França, alcançando também os países da América Latina e a parte socialista do mundo.

Em suma, emerge a célebre rebelião contracultural dos anos 1960, propondo toda uma série de mudanças no plano da criação literária, artística, do comportamento individual e da atuação política. Na esteira dessa rebelião uma outra emerge, qual seja a rebelião das mulheres. Assim, irrompe uma nova vaga feminista nos Estados Unidos e na Europa, a qual, também, se manifestou, vivamente, no Brasil. (SOHIET, 2003, p.2).

Para Theodore Roszak (1972), a contracultura é essa cultura inversa, radicalmente contrária aos ideais propagados pela cultura hegemônica daquele período. Esse movimento objetivava contrapor uma sociedade em que os governantes se justificavam invocando especialistas técnicos que, por sua vez, legitimavam-se invocando formas científicas de conhecimento. Os contraculturais lutavam pela libertação do totalitarismo tecnocrático, definido pelo autor como a tecnocracia que atuava no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial.

Ainda para Roszak (1972), a tecnocracia criou espécies de paródias para a liberdade e a felicidade, no intuito de aparentemente satisfazer as vontades humanas, direcionando tais paródias para o bom cidadão – pessoas que se comportavam dentro dos padrões da normalidade, exercendo um papel de subalternidade. Nesse contexto, os jovens se destacaram por serem os principais contestadores dessa ordem social, atuando contra a indiferença da geração adulta.

Hobsbawm (1995) compartilha dessa ideia ao afirmar que a juventude foi a grande responsável por essa revolução, contra o estilo de vida e os costumes da época, que atingiu a Europa Ocidental e os Estados Unidos. Ocorre que a melhor abordagem dessa revolução cultural seria através da família e do espaço doméstico, atingindo a estrutura de relações entre sexos e entre gerações opostas. A partir da década de 1950, a estrutura de família nuclear, típica das sociedades ocidentais, começou a ser modificada, principalmente, a partir do aumento do número de divórcios, de famílias nas quais as mulheres atuavam como provedoras, ou, ainda, de pessoas vivendo sozinhas. Na década de 1960, a instituição familiar entra numa profunda crise devido a essas transformações relativas à conduta sexual, ao casamento e à procriação – mudanças observáveis em todo o mundo ocidental, mesmo que com intensidades diferentes.

Para o Hobsbawm (1995), essa foi uma época de grande liberalização, principalmente para as mulheres, que gozaram de resultados como a pílula contraceptiva, as campanhas de natalidade e a legalização do aborto – todos gerando influência na emancipação feminina. Na verdade, essas mudanças institucionais apenas legitimaram práticas que já estavam sendo observadas e praticadas na sociedade.

A revolução cultural, ainda de acordo com Hobsbawm (1995), foi o rompimento dos fios que ligavam os seres humanos às normatizações e às texturas sociais vinculadas a modelos de comportamentos estabelecidos. Nesse encaixe, o movimento contracultural também influenciou os movimentos ligados às revoluções de 1968 na França, à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, à ascensão do movimento hippie, à oposição à Guerra do Vietnã, ao uso de drogas psicodélicas (como forma de expandir a mente), ao amor livre, dentre muitos outros, como os movimentos liderados por mulheres. É nesse rol de árduas lutas travadas, de movimentos e inquietações no mundo do século XX, que encontramos os movimentos feministas.

Os feminismos contribuíram para a transformação da realidade e do imaginário social da contemporaneidade. A mulher passa a ser um novo ser social desconstruindo e desnaturalizando estereótipos, como beleza, elegância, fragilidade, intuição, sensualidade e sexualidade. Com isso, foi possível subverter muitos arranjos, dinâmicas e valores sociais forjados como naturais e legitimados em verdades ancoradas em discursos normativos. Sobre tais discursos, como já mencionamos anteriormente, tem-se os clericais medievais, nos quais os atributos de inferioridade e fragilidade feminina sobreviveram nos discursos de alguns filósofos do iluminismo dos séculos XVII e XVIII, ou mesmo no racionalismo científico, em fins do século XIX e início do século XX.

Segundo Gabriela Espíndola (2014), o crescimento feminino é real e perceptível tanto quantitativamente quanto de forma qualitativa. Prova disso é a inserção feminina no mercado de trabalho, o direito ao voto, o direito ao divórcio, o acesso a métodos contraceptivos, a licença maternidade, o direito a cargos executivos, políticos e de chefia de Estado.

Dessa maneira, a atual situação das mulheres na sociedade é o resultado das lutas do passado e da quebra da hegemonia de um imaginário social conservador. Os movimentos de contestações transgressores contra a ordem vigente conseguiram construir uma nova realidade, ou pelo menos lançar as bases para outro (novo) imaginário social, sobretudo, no que se refere aos papéis e hierarquias sociais de gênero. Para Hobsbawm (1995), essa revolução social alterou a natureza das atividades das mulheres na sociedade e seus papéis desempenhados.

A própria Itália, país de origem da produção do filme “Io sono con te”, também compartilha das transformações empreendidas pelas lutas femininas. Hobsbawm (1995, p.306) afirma que:

O primeiro e talvez mais impressionante exemplo dessa nova consciência de gênero foi a revolta das mulheres tradicionalmente fiéis nos países católicos romanos contra doutrinas impopulares da Igreja, como foi mostrado

notadamente nos referendos italianos em favor do divórcio (1974); e leis de abortos mais liberais (1981) [...].

Para Margareth Rago (2004), é possível reconhecer na atualidade – por meio da luta das mulheres, do[s] movimento[s] feminista[s] e a conseqüente incorporação das mulheres no mercado de trabalho – um processo de feminização cultural, especialmente da constituição de um novo olhar sobre si e sobre o outro. O mundo se tornou mais feminino e feminista, libertário e solidário, resultando decisivamente do aporte social e cultural das mulheres no mundo público.

A desconstrução da noção de natural e natureza humana e a construção de um sujeito feminino epistemológico e político incentivou e impulsionou a produção de uma literatura feminista nos mais diversos campos dos saberes humanos, alcançando, segundo Swain (2000, p.02) “[...] a visibilidade das mulheres e a abertura de espaços múltiplos de atuação, dos quais, em tempos e locais diversos, aos poucos haviam sido excluídas”.

Com isso, a militância das ativistas feministas atingiu vários setores da sociedade, trazendo à tona a questão do feminino e suas reivindicações, para preencher as cadeiras de universidades com os estudos de gênero e suas análises relacionais entre os sexos, definindo-se como uma teoria política e filosófica.

Joan Scott (1995) afirma que o uso do termo gênero se apresenta com o objetivo de indicar erudição, seriedade e legitimidade acadêmica aos estudos feministas, nos anos de 1980. No entanto, embora existam controvérsias entre as teóricas feministas, por conta de métodos, resultados ou aplicabilidade social, uma de suas metas é a análise de gênero, através de sua constituição e de como são experimentados ou pensados, o que inclui também temas feministas, mesmo que não se limite a isso.

De acordo com Jane Flax (1992), é através desses estudos que se espera alcançar algum distanciamento crítico em relação aos arranjos de gênero existentes, e assim contribuir para desobstruir um espaço no qual a reavaliação e a alteração desses arranjos se tornem possíveis. Nesse sentido, a teoria feminista não consegue desobstruir esse espaço sem as ações políticas feministas.

Os feminismos, em sua amplitude política ou acadêmica, apresentam contribuições significativas para a mudança da realidade e na produção simbólica de um novo imaginário social na contemporaneidade. Os discursos feministas ganham força na realidade social, sendo incorporados em múltiplos aspectos da vida cotidiana, o que produz ressonâncias no imaginário social feminino e na sua produção simbólica, de representações e de signos.



Para Rago (2004), a juventude da geração pós-movimento feminista, educada por pais críticos das formas educacionais herdadas, inseridos principalmente na classe média e/ou intelectualizada, mantém uma relação menos conservadora/moralista em relação ao o sexo, sexualidade, com o corpo e o outro, com a natureza e a própria vida. Dessa maneira, é possível perceber a amplitude dessa nova consciência de feminilidade, capaz de promover a inserção de um novo imaginário social, mas também feminino, sobretudo no Ocidente.

Antes de passarmos para os movimentos femininos que surgiram em espaços sagrados, como no interior da igreja católica, é preciso destacar algumas questões importantes sobre os feminismos. Pontuamos que não existe um conjunto único e homogêneo dentro desse movimento, uma vez que existem vários tipos de feminismos, com bandeiras de lutas, filiações e segmentos diferentes, sejam eles políticos, sociais, culturais ou econômicos.

Apenas para mencionar alguns desses feminismos, tem-se o feminismo liberal que teve na ativista Betty Friedan sua grande expoente. Tal corrente, segundo Carla Cristina Garcia (2015, p.85), “se caracteriza por definir a situação das mulheres como desigual – e não de opressão e exploração – e por postular a reforma do sistema até conseguir a igualdade dos sexos”. Para essa corrente do feminismo, as mulheres estavam excluídas da esfera pública, motivo pelo qual deveriam lutar para sua inclusão no mercado de trabalho.

Destacamos também o feminismo radical que, nos Estados Unidos, se desenvolveu entre os anos de 1967 e 1975, tendo como fundamentos teóricos as obras “Política Sexual” de Kate Millet e a “Dialética da Sexualidade” de Shulamith Firestone. “Foi essa última autora quem formulou o feminismo como um projeto radical, em seu sentido marxista: queriam tomar as coisas pela raiz, ou seja, pela própria raiz da opressão”<sup>195</sup> (GARCIA, 2015, p.86).

O feminismo marxista ou socialista é outra vertente, e está ancorada, principalmente, nas ideias de Karl Marx e Friedrich Engels. Essa vertente acredita que a exploração contra as mulheres existe em conjunto com o capitalismo, a qual é estimulada pela opressão produzida por uma sociedade de classes. Dessa forma, a subordinação feminina é o resultado da forma como a economia se organiza e do papel estabelecido para as mulheres em um sistema capitalista, em que o machismo chegaria ao fim, quando esse sistema acabasse. Assim, durante a Revolução Industrial, como eram os homens que tinha o direito a trabalhar, a primeira luta dessas feministas foi em prol deste mesmo direito.

A partir do que se convencionou chamar de segunda onda dos movimentos feministas, em 1960, o feminismo negro começou a se destacar por meio de um recorte racial. Essas

---

<sup>195</sup> Para maiores informações, consultar: GARCIA, Carla Cristina. *Breve História do feminismo*. São Paulo: Editora Claridade, 2015.

feministas lutavam contra as opressões machistas combinadas com as imposições racistas, à medida que as mulheres brancas lutavam apenas contra o machismo, ignorando as questões de raça. Ângela Davis (2018) relata que o feminismo negro surgiu como um esforço teórico e prático, para demonstrar como raça, gênero e classe são categorias inesperáveis, no contexto das sociedades que vivemos.

O ecofeminismo surgiu nos anos de 1970, principalmente devido aos impactos da Revolução Industrial. Ele está alinhado contra a exploração do meio ambiente, o que envolve a defesa dos animais, das plantas, dos rios, entre outros. As ecofeministas acreditam que a luta contra a opressão feminina não pode ficar indiferente à exploração da natureza, pois acarretaria exploração de mais seres humanos.

As ecofeministas também concentram seus esforços contra as propriedades que se dedicam ao abastecimento de grandes mercados de carnes e o uso desenfreado de agrotóxicos em plantações, tendo em vista que boa parte de suas ativistas são vegetarianas ou veganas. O ecofeminismo (como os feminismos de uma maneira geral), por estar em sintonia com questões ligadas à natureza, rapidamente conseguiram a atenção (e, mesmo, trocas culturais) de outros movimentos, como o neopaganismo, como veremos mais adiante.

Por meio desses exemplos brevemente apresentados, é possível perceber a existência de inúmeros feminismos. Por isso, acreditamos ser mais sensato tratarmos esses movimentos no plural (movimentos feministas e/ou feminismos) e não mais no singular (movimento feminista e/ou feminismo). Nesse sentido, concordamos com Grazielly Alessandra Baggenstoss (2019), a qual afirma que a utilização do termo plural do feminismo nos remete a pensar sobre a pluralidade de mulheres que promovem os feminismos, a partir de perspectivas diversas, políticas, filosóficas, individuais ou coletivas, por exemplo.

De toda forma, mesmo diante da heterogeneidade dos movimentos feministas, ainda é possível perceber que eles partilham de algumas pautas em comum, diante de uma sociedade organizada no contexto de um *ethos* patriarcal. Entendemos essas pautas como projetos de feminilidades, ou seja, são expectativas, desejos e anseios que esses feminismos têm para com as mulheres com vistas para um futuro social. Esses projetos de feminilidades não partilham apenas a luta por direitos iguais entre homens e mulheres, mas a efetivação desses direitos.

Aos projetos de feminilidades acrescentamos ainda a luta pela desnaturalização e pela desconstrução dos estereótipos de inferioridade, fragilidade, imbecilidade, sexualidade (sensualidade e sedução), maldade ou maternidade. Esses projetos residem no fato de que as mulheres são capazes de realizar fisicamente e intelectualmente quaisquer tarefas, atividades e ocupar espaços de lideranças políticas, sociais, culturais, religiosas, sacerdotais e acadêmicas,

além da autonomia em relação ao masculino, ao espaço doméstico e o controle do seu próprio corpo, com vistas a viver plenamente sua sexualidade. Somado a isso, há as pautas pela inserção ao mercado de trabalho e igualdade de salários, dentre outras expectativas que, eventualmente, iremos elencar no decorrer da tese.

### **3.13.1. Movimentos femininos na Igreja católica e o desenvolvimento da Mariologia**

Dito isso, também destacamos que outros fatores podem ter influenciado e/ou motivado a produção de um novo imaginário feminino e mariano, e que está presente no filme “Io sono con te”. Dentro da Igreja católica, no decorrer do século XX, as discussões sobre Maria também ganharam destaque, como a consagração do mundo ao Sagrado Imaculado Coração de Maria em 1942, através das aparições de Fátima; a instituição do dogma mariano da Assunção em 1950; a publicação, em 1964, da bula papal *Lumen Gentium* que instituiu o culto a Maria no credo católico e o desenvolvimento de uma Mariologia feminista nas discussões mariológicas/teológicas, que buscam interpretar Maria de maneira mais autônoma dos desígnios divinos.

Portanto, a figura feminina representada por Maria parece não ter sido apenas objeto de atenção dos movimentos sociais, mas também da Igreja católica, que atribuiu (ainda atribui) notável importância a Maria, às vezes conferindo a ela os poderes de corredentora, como no caso da *Lumen Gentium* (como veremos a seguir). Na verdade, ao que tudo indica, esse investimento só aconteceu na Igreja católica, porque ocorreu na sociedade de uma maneira geral – ou seja, as mudanças institucionais religiosas operam como um dos desdobramentos das transformações sociais.

Nesse sentido, é preciso salientar a consagração do mundo inteiro feito pelo Papa Pio XII, em 1942, ao Imaculado Coração de Maria. Essa devoção ao Sagrado Coração de Maria já tinha sido incentivada por vários santos, como São João Eudes no século XVII, e o Papa Pio VII, em 1805, que instituiu a festa do Sagrado Coração de Maria. A consagração de Maria está diretamente ligada às aparições em Fátima, em 1917, contribuindo para a manifestação do Imaculado Coração de Maria. De acordo com o *site* da Canção Nova<sup>196</sup> (2015, não paginado):

---

<sup>196</sup> De acordo com o *site* (CANÇÃO NOVA, 2015, não paginado), “A Comunidade Canção Nova é uma comunidade carismática católica, fundada por padre Jonas Abib e reconhecida pelo Pontifício Conselho para os Leigos como associação internacional privada de fiéis, dotada de personalidade jurídica (cfr. CIC, cân. 298-311; 321-329) e tem sua sede na cidade de Cachoeira Paulista/SP, Diocese de Lorena, São Paulo – Brasil. O termo “Canção Nova” corresponde ao Cântico Novo, tema que perpassa toda a história da salvação: é o cântico dos

Dentre os santos se destacou como apóstolo desta devoção São João Eudes, e dentre os Papas que propagaram esta devoção de se destaca Pio XII que em 1942 consagrou o mundo inteiro ao Coração Imaculado de Maria. As aparições de Nossa Senhora em Fátima – Portugal- no ano de 1917, de tal forma espalhou a devoção ao Coração de Maria que o Cardeal local disse: “Qual é precisamente a mensagem de Fátima? Creio que poderá resumir-se nestes termos: a manifestação do Coração Imaculado de Maria ao mundo atual, para o salvar”. Desta forma pudemos conhecer do Céu que o Pai e Jesus querem estabelecer no mundo inteiro a devoção do Imaculado Coração que encontra fundamentada na Consagração e Reparação a este Coração que no final Triunfará.

Foi publicada, também, em novembro de 1964, a constituição dogmática *Lumen Gentium* (luz dos povos) pelo concílio Vaticano II. Esse documento trata da natureza e da constituição da Igreja da católica como instituição e corpo místico de Cristo, fazendo reflexões e ponderações sobre os mistérios da instituição e de sua constituição hierárquica, sobre o povo de Deus e a vocação de todos à santidade da Igreja, dentre outros.

É nesse contexto de discussão que se encontra um capítulo voltado a Maria, mais especificamente o capítulo VIII, intitulado: “A bem-aventurada virgem Maria Mãe de Deus no mistério de Cristo e da Igreja” e que possui cinco tópicos. São eles: a) “Proêmio”; b) “A virgem Maria na economia da salvação”; c) “A virgem santíssima e a igreja”; d) “O culto da bem-aventurada virgem Maria na Igreja”; e) “Maria, sinal de segura esperança e de consolação para o Povo de Deus peregrinante”.

Assim sendo, reservou-se um espaço para definir uma relação entre os fiéis da Igreja católica e a virgem Maria, e uma explicação sobre como essa Igreja engloba o culto a mãe de Jesus como parte do credo católico, mesmo que seu poder de interceder provenha de seu filho. Segundo a *Lumen Gentium* (2016, p.17)<sup>197</sup>, “Esta função subordinada de Maria, não hesita a

---

remidos, o cântico das mulheres e homens novos para um mundo novo. A Comunidade Canção Nova assume o compromisso de ser este cântico para a Igreja e para o mundo. A Comunidade Canção Nova pretende ser na Igreja, a “Casa de Maria”, entendendo tal expressão no sentido bíblico: da descendência de Maria, da raça de Maria, sua Mãe e educadora. A Comunidade Canção Nova é um corpo associativo de fiéis cristãos formado de mulheres e homens; jovens e adultos; solteiros, casados e celibatários, sacerdotes e diáconos, que assumem a vivência mais radical da consagração a Deus feita no Batismo e na Crisma, em função do apostolado, numa vida em comunidade, conforme o estado de cada um. Tal vivência inspira-se na prática dos conselhos evangélicos, adaptada à vida secular. O fundamento da Comunidade Canção Nova é o Evangelho: viver e comunicá-lo de maneira integral, na eficácia do Espírito Santo, enquanto esperam e apressam a vinda gloriosa do Senhor (cf. 2Pd 3,12), deve ser o empenho de todos os membros”. CANÇÃO NOVA. *Quem Somos*. Disponível em: <http://comunidade.cancaonova.com/quem-somos/> Acessado em 27/11/2017

<sup>197</sup> As referências da *Lumen Gentium* utilizadas neste trabalho foram retiradas de uma coleção de livretos, provenientes diretamente do *site* do Vaticano, sem acréscimos ou alterações em suas informações, publicada pela editora da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), em 2016: Para maiores informações, consultar: A bem-aventurada Virgem Maria Mãe de Deus no mistério de Cristo e da Igreja - *Lumen Gentium*, Capítulo VIII. Coleção Theotókos, volume 1. Brasília, Edições CNBB, 2016. Também é possível encontrar o texto na *Lumen Gentium* no *site* do vaticano: *Constituição dogmática Lumen Gentium*. Disponível em: <

Igreja em proclamá-la; sente-a constantemente e inculca-a aos fiéis, para mais intimamente aderirem, com esta ajuda materna, ao seu mediador e salvador”.

Para José Josivan Bezerra de Sales (2007), mesmo Maria subordinada a seu filho e ao Deus Pai, sua mediação é total e integral. Ela não consegue somente algumas graças, mas possui os dons da salvação eterna e, por meio de seu amor, contribui para regenerar todos os fiéis. Maria, dessa forma, participa ativamente na economia divina da salvação, além de ter seu culto formalmente instituído no credo católico. Embora a *Lumen Gentium* (2016, p.21) institucionalize esse culto a Maria no século XX, Maria, segundo o próprio documento, acolhe os fiéis da Igreja “[...] desde os tempos mais antigos, honrada com o título de ‘Mãe de Deus’<sup>198</sup> e sob sua proteção se acolhem os fiéis, em todos os perigos e necessidades”.

Na verdade, esse documento se apresenta bastante preocupado em enfatizar que os poderes de Maria estão subordinados a Jesus e ao seu Pai, repetindo exaustivamente que ela não pode, ou não deve ofuscá-los, pois “[...] a função maternal de Maria em relação aos homens de modo algum ofusca ou diminui esta única mediação de Cristo; manifesta antes a sua eficácia” (Lumen Gentium, 2016, p.17).

Em 1974, o Papa Paulo VI elabora a Exortação Apostólica *Marialis Cultus* e João Paulo II publica, em 1987 a encíclica, *Redemptoris Mater*. Sobre esses documentos, Murad (2012, p.19) explica:

A exortação apostólica, de Paulo VI, *Marialis Cultus* (“O culto a Maria”), de 1974, fornece preciosos elementos para a renovação do culto a Maria, na perspectiva do concílio. Posteriormente, João Paulo II publica a encíclica a *mãe do redentor*<sup>199</sup> (1987), na qual sistematiza vários dados sobre a Mãe de Jesus, na Bíblia e na Tradição eclesial. Por fim, a carta apostólica sobre o Rosário (2002) sugere ampliar essa devoção, ao incluir a recitação/meditação dos mistérios da vida de Jesus.

Outro ponto importante recai sobre os quatro dogmas de Maria. Enquanto o dogma da Maternidade Divina de Maria foi reconhecido no concílio da Calcedônia (451) e o dogma da Virgindade Perpétua de Maria foi reconhecido no concílio Constantinopolitano II no ano de 553, como já mencionamos, o dogma da Imaculada Conceição foi proclamado pelo Papa Pio IX em 1854 e o dogma da assunção pelo Papa Pio XII em 1950. Ou seja, somente depois de mil e seiscentos anos a Igreja católica consagra a Maria outros dois dogmas, sendo a distância

---

[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19641121\\_lumen-gentium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_po.html) >

<sup>198</sup> “Mãe de Deus” é um título concedido a Maria, proveniente do termo grego *Theotókos* e foi formalmente atribuído a ela como dogma no Terceiro Concílio Ecumênico realizado em Éfeso, em 431.

<sup>199</sup> É a tradução para *Redemptoris Mater*.

de um para o outro inferior a um século (noventa e seis anos). Tratam-se, portanto, de indícios da atenção dirigida a Maria como importante figura para o século XX.

Ainda no seio da Igreja católica, há um outro movimento que parece ter contribuído para o protagonismo do feminino por meio de Maria, que é a Mariologia feminista, intimamente ligada com as reflexões propostas pela Teologia feminista. Isso significa dizer que os discursos feministas conseguiram penetrar as barreiras conservadoras da Igreja católica, chegando a influenciar seus pensadores e, principalmente, suas pensadoras e seguidoras.

A Mariologia feminista é o resultado de como a Mariologia se desenvolveu na história da Igreja. Inicialmente, os temas debatidos a respeito de Maria estavam ligados a Cristo, já que, durante a Igreja antiga (ou cristianismo primitivo), existia uma espécie de Mariologia cristológica. As informações e as imagens sobre Maria eram oriundas das discussões da cristologia, o que produziu reflexões teológicas a respeito dela ser ou não a “Mãe de Deus”, sobre sua “virgindade perpétua”, ou sua relação dicotômica com Eva.

Em um segundo momento, é possível identificar uma Mariologia gloriosa que perpassa a Idade Média e Moderna, com questões que abordam a santidade de Maria, sua Imaculada Conceição e Assunção, e o distanciamento de Cristo e seus privilégios. Posteriormente, desenvolve-se uma Mariologia histórico-salvífica que condiz com o concílio do Vaticano II, na década de 1960. Aqui, são abordadas questões sobre a Mariologia bíblica e patrística e a inserção de Maria no mistério de Cristo e da Igreja católica, principalmente, através da *Lumen Gentium*.

Por último, tem-se uma Mariologia crítica, tributária de uma Mariologia feminista e da Teologia da libertação, em especial, na América Latina, fazendo uma releitura da importância de Maria na atualidade, como profeta de Deus a colaborar ativamente no plano divino da salvação. Entretanto, é em virtude da relação antitética Eva-Maria, presente ao longo dos tempos (como demonstramos no início deste capítulo, em relação a Idade Média), que no século XX haverá uma contestação da Teologia feminista e, mais tarde, da Mariologia feminista à obediência de Maria. Isso ocorre, pois tal obediência legitima a submissão feminina e afasta Maria, teologicamente, das demais mulheres por ser uma figura inalcançável<sup>200</sup>.

Para Murad (2012), esse modelo simultâneo de mãe e mulher, atualmente, é questionado pela Mariologia feminista, porque fortalece o estereótipo do feminino dominado pelo

---

<sup>200</sup> As informações dos cinco últimos parágrafos é o resultado das aulas que o autor dessa tese frequentou, na disciplina de “Pneumatologia e Mariologia”, relativas ao curso de Teologia pela Faculdade Católica de Santa Catarina (FACASC), no primeiro semestre do ano de 2017, em que as aulas foram ministradas pelo professor (mariologista) e padre Wellington Cristiano da Silva.

masculino, segundo o qual a mulher só se realizaria enquanto mãe, padecendo do paraíso do lar, ou entregue à vida religiosa consagrada pela virgindade. Os dois papéis, porém, não podem ser exercidos simultaneamente, uma vez que é impossível para as mulheres casadas, que vivem suas relações conjugais com seus maridos, serem como Maria – virgens e mães.

Murad (2012) ainda relata que as mulheres que investem em formação acadêmica, que atuam com competência no mundo do trabalho, ocupam cargos públicos, lideram movimentos sociais e assumem seus corpos e suas sexualidades têm dificuldades em conciliar seus estilos de vida com o modelo tradicional de Maria, como mulher obediente, caseira e silenciada. Para alterar esse modelo tradicional, a Teologia da Libertação<sup>201</sup>, a partir das práticas das Comunidades Eclesiais de Base (CEB's) e das pastorais populares, teve um papel o fundamental. Ela buscou valorizar a figura humana de Maria, alterando sua condição de mulher oprimida (numa sociedade patriarcal) para mulher corajosa, protagonista e profética.

O referido autor também destaca as contribuições da Teologia feminista e suas críticas contundentes para os discursos da Igreja católica sobre Maria. De acordo com Murad (2012), tais discursos fortaleciam a cultura androcêntrica (centrada no homem) ao retirar da mulher sua condição de agente histórico e sua igualdade diante do homem. Nesse cenário, a Teologia feminista resgata a “[...] figura de Maria como mulher ativa na história, junto a outras mulheres. A atual ‘teologia de gênero’ considera Maria não mais um modelo para as mulheres, mas sim uma figura de todo ser humano” (MURAD, 20102, p.16).

### 3.13.2. Algumas considerações sobre neopaganismo e feminismo

Em outro sentido, a influência dos movimentos feministas também foram capazes de dialogar com outro tipo de espaço sagrado, como acontece com o desenvolvimento do neopaganismo, da segunda metade do século XX. Segundo Dannyel Teles de Castro (2016), o neopaganismo é o conjunto de práticas religiosas e espirituais, centrado numa concepção

---

<sup>201</sup> A Teologia da libertação é uma corrente teológica cristã originária da América Latina no século XX, após o Concílio Vaticano II e a Conferência de Medellín. Ela parte do pressuposto que o Evangelho exige a preferência pelos pobres e para isso deve-se ancorar nas ciências humanas e sociais. É considerada como um movimento inclusivista de Teologia política e apartidário, embora acusada de marxista e materialista, englobando outras correntes de pensamento que interpretam os ensinamentos de Jesus referentes as injustas condições econômicas, políticas ou sociais. Esse movimento tem seu marco inicial em 1971, através do livro intitulado *A Teologia da libertação* de autoria do padre peruano Gustavo Gutiérrez, também considerado o criador do movimento. Enquanto o movimento foi censurado pelos Papas João Paulo II e Bento XVI, ele recebeu manifestações favoráveis do Papa Francisco. No Brasil, o teólogo Leonardo Boff se destaca como um dos maiores expoentes da Teologia da libertação. Ver maiores informações em: BOFF, Leonardo; BOFF, Clodóvis. *Como fazer Teologia da Libertação*. 8ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

sagrada da Terra, inspirado em religiões pré-cristãs europeias (mas não só); São movimentos religiosos modernos, politeístas, animistas, panteístas, como a Wicca, o Druidismo moderno, o Reconstrucionismo Saxão ou Ásatrú, e o Xamanismo.

Tais movimentos, de uma maneira geral, concebem a vida humana em harmonia com os ciclos da Natureza entendida como presença e expressão da divindade (ou divindades). Ademais, eles possuem um corpo litúrgico voltado ao movimento do sol ao longo do ano e os ciclos da natureza para celebrações sazonais, por meio de rituais e festivais realizados nas mudanças de estações climáticas.

O neopaganismo irá manter relações com os movimentos de contracultura (embora suas vertentes já tivessem sido reintroduzidas e reinterpretadas em séculos anteriores, como o XIX), como os feminismos e os movimentos ambientais, ao apresentar o protagonismo feminino na esfera política e sagrada, conectada com a natureza. Castro (2016) afirma que os questionamentos advindos dos movimentos de minorias e da contracultura, contribuíram para um cenário de perda de terreno das religiões tradicionais. Essa situação favoreceu a ascensão de novas espiritualidades, que alinharam suas cosmovisões e seus ideais libertários com o fenômeno da revolução cultural que ocorria naquele momento, se desenvolvendo, principalmente, entre as décadas de 1960 e 1970.

Castro (2016) afirma que a menor rigidez e o menor dogmatismo das religiões neopagãs, se comparadas aos sistemas judaico-cristãos, surgem como uma forte e atrativa opção religiosa para uma geração que questionava a sociedade e as instituições que a apoiavam. O neopaganismo ao migrar da Grã-Bretanha para os Estados Unidos, como a Wicca, irá manter um diálogo cultural com a contracultura e estreita relação com os feminismos. Karina Bezerra Oliveira (2012) destaca que a Wicca demonstrou um enorme potencial para as causas e os enfoques das feministas, com os quais mesclou suas tradições e ideais, divulgando uma visão da Wicca centrada no feminino, ficando popularmente conhecida como a “Religião da Deusa”.

Foi no contexto da contracultura que houve a associação entre a Bruxaria e os feminismos, sobretudo, a vertente radical. Jeffrey Russel e Brooks Alexander (2019) salientam que a chegada da Bruxaria moderna à América do Norte, coincide com a emergência tumultuada e agitada da contracultura (e outros movimentos contestatórios), nos anos de 1960. Por outro lado, a Bruxaria também atraiu a atenção favorável da contracultura estadunidense, tendo em vista que a Wicca oferecia uma identidade positiva e afinada com a rejeição ao sistema dominante daquela sociedade, expressa em seu lema: “se ligue, sintonize e caia fora”.



Para Celso Luiz Terzetti Filho (2016), era inevitável a aproximação da imagem da bruxa com o feminismo radical, no contexto dos Estados Unidos, país que foi (e ainda é) o principal centro do desenvolvimento dessa vertente.

A lógica simples por trás da espiritualidade da Deusa - um título que se tornou quase sinônimo da American Wicca - era que a bruxa (como ela foi imaginada) havia sido um indivíduo poderoso e livre que não se deixava ser controlado por nenhum homem. Portanto, para reconquistar sua liberdade e obter poder, a mulher contemporânea deveria buscar seu potencial escondido e tornar-se ou redescobrir-se bruxa (FILHO, 2016, p.63).

O feminismo radical, alinhado às tendências contraculturais com o emergente movimento ambientalista e a rejeição total ao cristianismo, permitiu uma espécie de revitalização e reinterpretação mito-histórica da Bruxaria. De acordo com Russel e Alexander (2019), a bruxa representava a imagem da independência e do poder feminino, acessível a todas as mulheres em virtude da condição de fêmeas. Por isso, era preciso que esses atributos de poder e autonomia fossem recuperados pelas mulheres da época, com o objetivo de (re)obterem suas liberdades. Segundo os autores, as feministas entusiastas da bruxaria eram motivadas, principalmente, pelo posicionamento político, porém desconheciam, ao que parece, que em sua própria época (década de 1960) existiam pessoas que se identificavam como bruxas.

Por outro lado, Russel e Alexander (2019) alertam que já existia uma tradição dentro da política radical de retratar a bruxa como figura heroica na libertação do ser humano. No final da década de 1960, a vertente radical do feminismo altera esse simbolismo da bruxa, representando-a como grande heroína da libertação do gênero feminino. A bruxa, para o feminismo radical, simbolizava a luta pela liberdade contra a estrutura patriarcal. Filho (2016) afirma que foi naquele momento que surgiram grupos revolucionários, como o *WITCH*, que proclamavam a vingança contra as milhões de vítimas queimadas durante o fenômeno conhecido como caça às bruxas.

A apropriação da bruxa como uma figura contestatória do status quo patriarcal se faz presente por exemplo no começo de 1968 onde se tem a atuação de um grupo feminista radical denominado *WITCH* (Women's International Terrorist Conspiracy). Auto definindo-se como um braço armado do Movimento de Libertação das Mulheres, o grupo teve como inspiração para seu nome a passagem bíblica de I Samuel 15:23, na qual está escrito: Porque a rebelião é como o próprio pecado da bruxaria. Este grupo foi criado por um coletivo de guerrilheiras feministas revolucionárias dedicadas a se opor, com violência se necessário, ao que elas entendiam ser a sociedade patriarcal (FILHO, 2016, p.74).

Esse ímpeto revolucionário alinhou a espiritualidade da Wicca com a luta política do feminismo radical que, a partir da década de 1970, passa a ser interpretada como uma religião neopagã e da natureza ligada a questões ambientais, liberdade religiosa e direitos civis, contribuindo mais tarde para a formação do neopaganismo ecofeminista. Russel e Alexander (2019) explicam que além de sua aliança com o[s] feminismo[s], a Bruxaria também deu ênfase à natureza, demonstrando sua sintonia com a preocupação crescente da cultura em geral, em relação ao meio ambiente.

Tim “Otter” Zell foi um dos bruxos e pagãos da época que percebeu a Terra como entidade viva, convergindo com a(s) Deusa(s) das religiões pagãs. Outras bruxas norte-americanas como Starhawk<sup>202</sup>, segundo Russel e Alexander (2019), continuaram alinhados com as questões ambientais durante os anos de 1980, o que possibilitou ainda mais o impulso social da Bruxaria como movimento, ao aproximar-se de interesses da sociedade em geral.

Starhawk (1993), influenciada pelos ensinamentos de Zsuzsanna Budapest<sup>203</sup> e do ecofeminismo, apresentou uma concepção de neopaganismo mais focado no culto à Deusa que ao Deus. Sempre em diálogo com o ecofeminismo (e com os feminismos de uma forma geral), a autora acreditava na força mitogênica desse movimento que, além de sua faceta política, também era um movimento mágico-espiritual, objetivando libertar o espírito humano para a cura da sua fragmentação para se tornar um só. Isso ocorre devido à ideia de que o neopaganismo era capaz de mudar a consciência, expandir a percepção e oferecer outras possibilidades, uma vez que é a arte de produzir mudanças de acordo com a própria vontade.

---

<sup>202</sup> Starhawk é uma escritora estadunidense, que se identificava como anarquista e bruxa, sendo um dos principais nomes de religiões neopagãs, como a Wicca, e uma das pioneiras do ecofeminismo. Também foi uma das responsáveis por alinhar o ecofeminismo com o neopaganismo, sendo uma indissociável da outra, na qual a mulher seria protagonista.

<sup>203</sup> Para Filho (2016, p.81-82), Budapest foi uma “[...] das autoras mais influentes para o desenvolvimento de uma visão feminista da Wicca foi Zsuzsanna Mocksay, cujo pseudônimo é Z. Budapest. Em 1959 migrou da Hungria com sua família após os desdobramentos do levante popular contra o exército vermelho soviético. [...] O estopim de sua reflexão, um dos momentos mais marcantes de sua vida foi o assassinato do pastor e ativista político Martin Luther King (1929-1968). [...] na década de 70 [...] tornou-se uma ativista no Movimento Feminista, pois já estava de certo modo familiarizada com as atividades do grupo WITCH em Nova Iorque. A causa feminista para Budapest naquele momento se restringia a esfera política. Foi a partir de uma aproximação gradual com grupos que expressavam uma espiritualidade alternativa que sua preocupação com questões relacionadas a espiritualidade foram cada vez mais distanciando-a de um direcionamento de ação exclusivamente político. Assim como outras mulheres que não concordavam inteiramente com a perspectiva histórico materialista da religião, Budapest buscava cada vez mais alinhar suas perspectivas políticas com sua espiritualidade. E foi justamente com sua descoberta da Wicca que ela conseguiu uma forma de articular seu ponto de vista feminista ligados as questões políticas com sua busca espiritual”. Para maiores informações: FILHO, Celso Luiz Terzetti. *A Deusa não conhece fronteiras e conhece todas as línguas: Um estudo sobre a religião Wicca nos Estados Unidos e no Brasil*. (Tese de Doutorado). São Paulo: PUC-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19274/2/Celso%20Luiz%20Terzetti%20Filho.pdf> Acessado em: 26/09/2019.

Por outro lado, um dos princípios essenciais do neopaganismo de Starhawk (2018) é o de que a Terra é sagrada e, por isso, era preciso ações para protegê-la e preservar o meio ambiente. Se a religião da Deusa deveria ser vivida em comunidade, era preciso perceber que essa comunidade não era composta somente por pessoas, mas também pelos animais, as plantas, o solo, o ar, a água e os sistemas de energia. É nesse ponto que podemos observar o alinhamento da autora, com as bandeiras de lutas das ecofeministas.

Feitas essas considerações sobre os feminismos, sua amplitude e suas ressonâncias em espaços sagrados, é possível perceber que houve um importante crescimento na valorização do feminino e em Maria, no século XX. Pensar em Maria ainda é pensar, ao mesmo tempo, no feminino e nas mulheres inseridas num contexto tributário de uma tradição abraâmica, já que Maria ainda mantém, em certa medida, seu status como modelo de feminilidade, mesmo que de forma ressignificada.

Os filmes protagonizados por Maria, em especial “Io sono con te”, possivelmente sofreram as influências dos impactos dos movimentos feministas, dos investimentos da Igreja católica na figura de Maria e do feminino, sem perder de vista as relações do neopaganismo com os feminismos. Foram esses movimentos os principais motivadores que, ao que tudo indica, fomentaram a produção de novas imagens sobre Maria e as mulheres, como produto e produtor de um novo imaginário social feminino e mariano.

### **3.14. “Io sono con te”: Algumas considerações sobre a confluência do seu horizonte de expectativas com seus espaços de experiências**

Segundo Johnson e Ottaviani-Jones (2014), o filme “Io sono con te” explorou questões como os direitos das mulheres, maternidade, relações de gênero, poder, opressão, justiça social, sacrifício, pobreza e compaixão. Para os autores, Maria é apresentada como uma mulher forte e conscienciosa, que pensa e age independentemente de qualquer homem enquanto abraça a maternidade de forma natural e simples.

Essas temáticas estão alinhadas com o momento de produção da obra e, portanto, de acordo com a experiência de tempo proposta por Koselleck e seu horizonte de expectativas. Por intermédio das imagens fílmicas de Maria, é possível ter acesso aos projetos de feminilidades inseridos nas pautas dos movimentos feministas. Tais movimentos foram capazes de transformar a realidade tanto de homens quanto de mulheres, produzindo uma nova consciência e um novo imaginário social sobre o feminino e o masculino.

Para Hobsbawm (1995, p. 307), “[...] são inegáveis os sinais de mudanças significativas, e até mesmo revolucionárias, nas expectativas das mulheres sobre elas mesmas, e nas expectativas do mundo sobre o lugar delas na sociedade”. Essas mudanças produzem a amplitude de uma nova consciência de feminilidade e, simultaneamente, promovem a inserção de um novo imaginário social sobre o feminino na sociedade ocidental.

“Io sono con te” (re)produziu determinados horizontes de expectativas ao exibir, por meio das imagens filmicas de Maria, uma sintonia com os movimentos de contestações do século XX. Essa sintonia pôde ser percebida na cena de amamentação de Maria, relativa aos movimentos em prol da amamentação em público, de grupos contrários à circuncisão dos meninos ou sacrifício de animais e de um Sistema Patriarcal que privilegia a concepção de filhos homens, em detrimento de filhas mulheres.

O filme também demonstrou alinhamento com determinados espaços de experiências, veiculados por algumas imagens de Maria. Um exemplo é a reconfiguração da imagem filmica de Maria dentro de uma tradição iconográfica de Santana Trina, por meio de uma genealogia matrilinear do conhecimento transmitido a Jesus, ou mesmo a utilização do referencial artístico da arte bizantina, para compor as cores do figurino de Maria.

O filme apresenta uma perspectiva exclusivamente feminina, ao exibir Maria (e Ana) como uma mulher forte e insubmissa, que buscou se libertar das amarras da tradição de um Sistema Patriarcal. Os discursos, os diálogos, as ações, os comportamentos e a educação transmitida a Jesus por Maria, apresenta rupturas em uma comunidade definida por leis, que tendiam a segregá-la a partir de binarismos: o puro do impuro, o homem da mulher, a mãe do recém-nascido, entre outros. Por esses motivos, ao analisar as imagens filmicas de Maria em “Io sono con te”, é possível compreender como as mulheres estão sendo percebidas e se percebendo em meio as suas relações sociais.

Essa perspectiva feminina também é inferida a partir dos planos de Maria para ter sua criança sozinha, longe das interferências da família, de seu marido e do olhar patriarcal e vigilante de Mordechai. Com esse objetivo, ela convence José a levá-la para Belém, para atender o censo ordenado por Roma. Portanto, segundo Chiesa e Micheli, foi “[...] para as mulheres, em primeira instância, as questões levantadas no filme sobre questões como o nascimento, o crescimento, a educação das crianças em uma perspectiva decididamente feminina”<sup>204</sup>.

---

<sup>204</sup> Traduziu-se do italiano: “La sfida è cercare di parlare a pubblici diversi. Alle donne, in prima battuta, per le domande sollevate nel film su questioni come il nascere, il crescere, l’educare i figli in una prospettiva decisamente

Ainda de acordo com o casal, historicamente Maria foi uma mulher forte, destemida, líder e protagonista de sua vida. Foi graças a ela que Jesus se tornou o maior ícone da fé cristã, o que torna Maria a verdadeira fundadora do cristianismo. É a partir dessa perspectiva que “Io sono con te”, segundo Chiesa e Micheli, apresenta uma nova Maria ao público, com a intenção de superar as distorções feitas em relação a ela (com o discurso clerical hegemônico). Quando perguntado sobre as motivações em produzir o filme, Chiesa responde:

Para dizer sobre o “escândalo” que era o cristianismo: que na sua origem havia uma mulher. Até então, a mulher era representada por Eva, considerada impura e não podia falar nas assembleias. Maria é um fato extraordinário. O cristianismo é o único, entre as grandes religiões do mundo, a identificar em uma mulher o princípio positivo da salvação, a ver na mãe a pedra angular de toda a história humana. A narração do nascimento de Jesus é extraordinária. Somente o cristianismo nos fala da infância de seu fundador. Nós não sabemos nada sobre crianças de Maomé ou Buda<sup>205</sup>, mas sabemos exatamente onde e como Jesus nasceu<sup>206</sup>.

Chiesa (2012) informa que o filme é uma tentativa de restaurar a experiência de uma mulher histórica, que ensina a conexão entre o material e o espiritual, superando qualquer dualismo. Por esses motivos, em “Io sono con te”, Maria está imune às restrições impostas por um sistema patriarcal e misógino, além de apresentar uma perspectiva contrária à concepção contemporânea de maternidade como escravidão biológica, gravidez como doença e filhos como um fardo. O diretor ainda relata que ele e sua esposa, ao produzirem o filme, estavam se posicionando contra uma das áreas mais importantes da Teologia: a Mariologia. Para o casal,

---

femminile”. Disponível em: [https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa\\_20101019080815900000](https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa_20101019080815900000) Acessado em 23/01/2018.

<sup>205</sup> (Grifos nossos). Discordamos de Chiesa, quando afirma que não se sabe nada sobre a infância de Maomé, ou Buda, uma vez que existem inúmeros textos sobre esses dois personagens míticos, que nos informam sobre a etapa de suas infâncias. Em relação ao profeta islâmico, as principais fontes que tratam, de alguma forma, sobre sua biografia, é o próprio Alcorão, as biografias surgidas nos primeiros séculos do islão, como *Siras* (termo que se refere diversas biografias de Maomé, sendo possível obter informação sobre a sua vida e a história) e os *hádices* (que é uma espécie de conjunto de leis, lendas e histórias sobre Maomé). Sobre Buda, tem-se os textos budistas, como *Buddhacarita* (a biografia completa mais antiga, escrito pelo poeta *Ásvağhoṣa*) ou *Lalitavistara* (que é a segunda biografia mais antiga). Dessa forma, acreditamos que com um pouco de pesquisa e empenho, assim como Micheli teve o cuidado de pesquisar sobre Maria, temos certeza que Chiesa estaria bem informado sobre Buda e Maomé.

<sup>206</sup>Traduziu-se do italiano: “Per raccontare lo «scandalo» del Cristianesimo: che alla sua origine ci fosse una donna. Fino ad allora la donna era rappresentata da Eva, era considerata impura, non poteva parlare nelle assemblee. Maria è un fatto straordinario. Il Cristianesimo è l’unica, tra le grandi religioni del mondo, a identificare in una donna il principio positivo della salvezza, a vedere nella madre il cardine dell’intera vicenda umana. E straordinaria è la narrazione della nascita di Gesù. Solo il cristianesimo ci parla dell’infanzia del suo fondatore. Di Maometto o di Buddha bambini non sappiamo quasi nulla, di Gesù sappiamo con precisione dove e come è nato”. Disponível em: [https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa\\_20101019080815900000](https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa_20101019080815900000) Acessado em 23/01/2018.

essa é “uma tradição para a qual não assumimos uma posição passiva e acrítica, mas que nós interrogamos obstinadamente [...]”<sup>207</sup> (CHIESA, 2012, p.5).

O filme, ao propor perspectivas relacionadas ao nascimento, ao corpo, à infância, ao conhecimento e à comunidade, por intermédio de Maria, coloca em dúvida algumas questões, como: “[...] somos propriedade de nossos pais? Quem são nossos filhos? Quais são nossos deveres e direitos sobre eles? O que significa amar, em última análise, as crianças?”<sup>208</sup> (CHIESA, 2012, p.2).

Embora Micheli e Chiesa não neguem a influência do contexto histórico de produção do filme para construção do personagem de Maria, eles afirmam que as características de força e de protagonismo, ultrapassam, por exemplo, os movimentos feministas. Para eles, tais características remontam a concepções pessoais sobre a figura histórica de Maria, antes das distorções produzidas pelo discurso clerical hegemônico. De acordo com o site *Recensito: quotidiano di cultura e spettacolo*, Chiesa relatou que:

O feminismo não nasceu nos anos 70, com o sufrágio e o direito ao voto, a posição social das mulheres sempre foi objeto de discussão: porque, de que outra forma, todas as grandes civilizações abundavam em regras - geralmente repressivas - visando regular a existência do feminino? Precisamente porque houve um problema feminino e uma necessidade de regulá-lo<sup>209</sup>.

No entanto, ainda é possível identificar nas características da personagem de Maria, no filme, informações que ultrapassam e antecedem não apenas os projetos de feminilidades referentes aos movimentos feministas, mas também a própria concepção e interpretação que os realizadores do filme fazem em relação a Maria, como figura histórica. A perspectiva feminina no filme atesta como a experiência do passado foi elaborada em uma situação concreta, apresentando a maneira pela qual as expectativas, as esperanças e os prognósticos foram trazidos à superfície da linguagem. Todo contexto de produção do filme apresenta a dimensão

<sup>207</sup> Traduziu do italiano: “Una tradizione nei confronti della quale non abbiamo assunto una posizione passiva e acritica, ma che abbiamo ostinatamente interrogato [...]”. Disponível em: <http://guidochiesa.net/media/opera/nicoletta-micheli-e-guido-chiesa/io-so/Genesi%20di%20un%20film.pdf> Acessado em 23/01/2018.

<sup>208</sup> Traduziu-se do italiano: “siamo proprietà dei nostri genitori? A chi appartengono i nostri figli? Quali sono i nostri doveri e diritti verso di loro? Che cosa vuol dire amare, in definitiva, i bambini?” Disponível em: <http://guidochiesa.net/media/opera/nicoletta-micheli-e-guido-chiesa/io-so/Genesi%20di%20un%20film.pdf> Acessado em 23/01/2018.

<sup>209</sup> Traduziu-se do italiano: “Il femminismo non è nato negli anni '70 o con le sufragette e il diritto al voto, la posizione sociale della donna da sempre è oggetto di discussione: perché altrimenti tutte le grandi civiltà abbondavano di regole - generalmente repressive - tese a regolare l'esistenza femminile? Proprio perchè esistevano un problema femminile e un bisogno di regolarlo.” Disponível em: <http://www.recensito.net/archivio/26-interviste/6102-a-proposito-di-io-sono-con-te-intervista-al-regista-guido-chiesa.html> Acessado em 23/01/2018

temporal do passado em reciprocidade com a dimensão temporal do futuro. De acordo com Silveira (2016, p.190),

[...] na análise de um fenômeno histórico, se deveria considerar a unidade constituída pela relação das expectativas, das experiências, da consciência e da linguagem, onde a linguagem é a fonte que presentifica o passado. Assim, a linguagem, (ou o discurso como muitos a interpretam) não é o todo, mas o meio pelo qual se pode acessar a temporalidade e a compreensão do fenômeno histórico. A fonte possibilita a abertura para o desvendamento do mundo ou, na linguagem historiográfica, da problemática colocada.

A linguagem, em sua materialidade, é um meio pelo qual podemos acessar essas temporalidades para o entendimento do fenômeno histórico. Em sua realidade material, a linguagem fílmica presente em “Io sono con te” é capaz de apresentar informações sobre o feminino, por meio de Maria e de sua dimensão temporal, ao demonstrar a historicidade dos entrelaçamentos de seus projetos (expectativas) e memórias (experiências).

Há na obra, portanto, uma historicidade própria do seu contexto de produção. O filme opera como um dispositivo capaz de fundamentar a possibilidade de uma história, que foi construída em conformidade com as experiências de seus idealizadores e da sociedade em que estão inseridos, agregando, assim, expectativas, angústias, esperanças e projetos de vida.

Ao articular essa simultaneidade temporal, o filme se apresenta como produto e produtor de uma realidade, relacionando-se com o mundo e com os telespectadores por meio de sua linguagem imagética. O público entra em contato com as imagens de Maria, por meio dos efeitos de presença produzidos pelo filme, tendo acesso a sua dimensão física e espacial. Eles podem escutar os sons (fala, diálogos, trilha sonora) e enxergar as imagens (figurino, cenários, gestos) referentes a Maria, em suas passagens e cenas.

Tais cenas podem ser materializadas e presentificadas fisicamente, motivo pelo qual concordamos com Silveira (2016), para quem a fonte enquanto linguagem pode presentificar o passado ao suscitar experiências sensoriais de presença. Isso resulta em um tipo de tempo histórico, que constitui a abertura para a compreensão dos fatos e dos eventos referentes ao momento de produção do filme, tornando possível um diálogo direto com a fonte.

“Io sono con te”, por meio das imagens de Maria, corresponde à linguagem que presentifica a confluência das experiências temporais sobre o feminino e o sagrado. É sobre nosso entendimento do filme, como ponto de intersecção para a simultaneidade de experiências temporais, presentificadas nas imagens fílmicas de Maria, que segue o próximo capítulo. Ademais, também pretendemos identificar nos protestos ligados aos movimentos feministas,

elementos ritualísticos que possibilitam a produção de novas imagens sobre sagrado e o feminino, como a produção de Micheli e Chiesa.



## **4 CAPÍTULO III: A TRANSTEMPORALIDADE DAS IMAGENS DE MARIA, AS ESTRUTURAS MÍTICAS DO SAGRADO FEMININO E OS ELEMENTOS RITUAIS DOS MOVIMENTOS FEMINISTAS**

### **4.1. Os elementos míticos e rituais do Sagrado Feminino nos movimentos feministas do século XX e a produção de imagens filmicas de Maria**

Para o desenvolvimento deste capítulo, iremos dividi-lo em dois momentos. No primeiro, vamos identificar a presença de elementos ritualísticos em manifestações ligadas ao feminismo e a seus diversos segmentos, capazes de presentificarem alguns atributos de antigas divindades femininas (mas também masculinas) e que parecem coincidir com alguns projetos de feminilidades. Os feminismos funcionam como gatilho que permite acessar a Ancestralidade criptografada na psique das pessoas, o que contribui para a produção de novas imagens e imaginários sociais. Isso explicaria os motivos de as imagens filmicas sobre Maria em nossa fonte (e na filmografia mariana apresentada no capítulo anterior) se distanciarem de um imaginário clerical hegemônico, ao presentificarem, simultaneamente, uma experiência temporal antiga sobre o feminino e o sagrado e se aproximarem de pautas ligadas aos feminismos.

No segundo, iremos demonstrar como o filme “Io sono con te” opera como um vórtice transtemporal, ao acessar por meio das imagens de Maria determinados espaços de experiências e horizontes de expectativas sobre o sagrado e o feminino, a partir do presente. É o ponto de intersecção e o espaço imagético em que passado, presente e futuro são presentificados simultaneamente (não sem tensão).

Em relação ao primeiro momento, tomamos como ponto de partida três questionamentos importantes que nos permitirão dar continuidade ao nosso trabalho, como: Quais motivações possibilitaram emergir a Ancestralidade e seus espaços de experiências sobre o Sagrado Feminino, em imagens contemporâneas como as imagens filmicas de Maria? Houve algum gatilho ou estopim que desencadeou a produção de tantas imagens do passado em imagens do presente em nossa fonte? Será, ainda, que houve algum evento ou fenômeno histórico que permitiu a emergência dessas imagens ancestrais nas imagens filmicas de Maria?

Os protestos diretamente ligados aos movimentos feministas e seu horizonte de expectativas demonstram alguns elementos ritualísticos como um estopim e/ou gatilho capaz de tornar presente e reatualizar alguns desses atributos ligados às antigas divindades na

personagem de Maria. Ademais, esses elementos também conseguem invocar, por meio das linguagens desenvolvidas pelos movimentos em questão e numa espécie de egrégora<sup>210</sup> (um sentimento de comunhão, força, cumplicidade, identificação e soma de forças fruto da congregação de um coletivo de pessoas) outros atributos referentes a essas divindades.

Dessa forma, se a função dos ritos e de seus rituais nas sociedades antigas era, conforme destacou Mircea Eliade (1972), reatualizar os mitos de determinada cultura ou tradição, pois promovem a conexão entre o mundo profano e o mundo dos deuses, nossa proposta se ancora na perspectiva de que as manifestações ligadas aos movimentos feministas possuem elementos rituais que irrompem na contemporaneidade, de forma involuntária e/ou inconsciente.

Esses elementos rituais são capazes de presentificar e, de certa forma, reatualizar certas composições mitológicas, como os atributos de antigas divindades femininas. Todavia, esses atributos, ao serem presentificados, não dizem respeito a uma referência metafísica ou ontológica, pois, ao terem sobrevivido num processo de longa duração, são continuamente ressignificados e adquirem em cada época e espaço, contornos históricos próprios. Essas sobrevivências transtemporais estão reunidas dentro de um repertório de imagens ancestrais do sagrado e o feminino.

Quando nos referimos aos protestos ligados aos movimentos feministas, estamos na esteira desses movimentos de uma maneira geral, por mais que saibamos dos riscos de certas generalizações. No entanto, essa é uma escolha consciente. Nosso interesse não é falar unicamente sobre o feminismo radical, interseccional ou liberal; ou do desenvolvimento dos feminismos no Brasil, Estados Unidos ou França, seja no século XX ou no início do XXI. Nossa intenção é perceber a presença de elementos ritualísticos em manifestações ligadas, ou com forte presença dos diversos movimentos feministas, como o protesto do #EleNão em 2018, como veremos a seguir. Por isso, optamos em concentrar nossos esforços em identificar esses elementos ritualísticos, seja ele um grito seja ele um canto (Poder da Palavra), instrumento musical (percussão, ou mesmo apito); corpos pintados ou desnudos; fogo ou fogueiras (queima de sutiãs), dentre outros.

Entendemos que, exclusivamente para este momento da pesquisa, não direcionar nossa atenção em uma única corrente do feminismo, espacialmente e temporalmente contextualizada, pode nos oferecer um leque de possibilidades maior. Ao optarmos por essa escolha, entendemos que os vários feminismos existentes, cada qual com suas bandeiras de lutas e especificidades, no momento de seus protestos e manifestações, em algum momento já utilizou de ao menos um

---

<sup>210</sup> Ainda voltaremos a ideia de egrégora neste capítulo.

elemento ritual, o que já é suficiente para indicar seu potencial como gatilho para acessar a Ancestralidade.

Dessa forma, esses elementos rituais estão presentes por meio de seus usos nas manifestações ligadas aos feminismos, mesmo que sua utilização seja totalmente diferente da forma como eram utilizados em rituais sagrados, ligados à antiguidade ou mesmo na contemporaneidade, como iremos demonstrar.

Ancorados nessas premissas é que defendemos que os elementos rituais presentes nas manifestações feministas invocam não os atributos de antigas divindades pertencentes a um plano supralunar, como o Olimpo grego, mas as experiências temporais (e humanas) referentes aos atributos de deuses antigos, como as imagens ancestrais do Sagrado Feminino que estão presentes na psique das pessoas. As mulheres (e, em menor escala, os homens) que participam dos protestos feministas invocam, dessa forma, as imagens ancestrais fruto dessas experiências humanas que, por meio de suas permanências e repetições, inseridos num processo de longa duração e entrelaçamentos transculturais, estão criptografadas na psique humana e/ou na memória das pessoas.

Os elementos rituais operam como gatilho que permite que as mulheres (e homens) presentes naquelas manifestações façam vir à tona esses atributos. Isso significa dizer que esses atributos de imagens ancestrais ou experiências temporais do Sagrado Feminino, quais sejam, coincidem com algumas bandeiras de lutas destes feminismos. Tais bandeiras de lutas, entre outras coisas, (re)clamam por direitos iguais perante aos homens ou, pela efetividade dos direitos já adquiridos, como acesso aos espaços de poder e liderança, como já mencionamos.

São essas considerações que nos permitem identificar como determinados atributos de deusas antigas estão presentes nas imagens de Maria, no filme “Io sono con te”. A produção de tais imagens (e outras, como a cinematografia mariana apresentada no capítulo anterior) apresenta ressonâncias dos elementos rituais presentes nas manifestações dos protestos feministas que, por sua vez, são gatilhos capazes de produzir essas novas imagens e determinados imaginários sociais sobre o feminino e o sagrado. Pensar nesses protestos, como gatilho capaz de acessar a Ancestralidade e de produzir imagens sobre o feminino e o sagrado, explica como determinados atributos, epítetos e símbolos ligados à antiguidade estão presentes nas imagens de Maria, em “Io sono con te”.

Acreditamos que esse gatilho, que permite com que essa Ancestralidade venha à tona ressignificada pelo imaginário social, é, em muitos aspectos, aquilo que Bronislaw Baczko (1985) denominou de “tempo quente” ou “período quente” (como veremos a seguir). Preocupado em compreender a maneira como os imaginários sociais são produzidos ou se

transformam, o autor acredita que são determinados momentos históricos que possibilitam o surgimento de um novo imaginário social.

É nesse sentido que entendemos os movimentos feministas dos séculos XX e XXI, no contexto do “tempo quente” proposto por Baczko. Tais movimentos são capazes de produzir segundo Hobsbawm (1995), uma amplitude de uma nova consciência de feminilidade, além de ser o maior movimento social do século XX. Essa nova consciência de feminilidade, ou melhor, novas consciências de feminilidades (no plural) produziram ressonâncias em diversos espaços, inclusive os sagrados, como aconteceu dentro da Igreja Católica.

Nesse sentido, como já relatado no capítulo anterior, houve o desenvolvimento de temáticas que levassem em consideração desde a formalização do culto mariano na liturgia católica (*Lumen Gentium*), até o surgimento de uma Mariologia feminista que, entre outras coisas, destacou (e ainda destaca) a importância (e uma considerável autonomia) de Maria e o feminino na economia da salvação.

O mesmo aconteceu com outros espaços religiosos e do sagrado, em que os feminismos não só influenciaram, mas também incorporaram alguns de seus preceitos. É o caso do neopaganismo que, ao migrar para os E.U.A, como a Wicca, por exemplo, além de manter um diálogo cultural com a contracultura, se aproximará do caráter político dos feminismos.

Além disso, também pretendemos demonstrar como os atributos das antigas divindades femininas estão diretamente associados aos Entes Sobrenaturais, às estruturas do mito e como operam, embora tenhamos pontuado diversos atributos em Maria, no primeiro capítulo. Para este momento da tese, os atributos (e/ou espaços de experiência) que serão levados em consideração são os de força, sabedoria, independência, protagonismo e liderança. Tais atributos coincidem com determinados projetos de feminilidades, construídos e projetados em um horizonte de expectativas pelos movimentos feministas do século XX, para as mulheres, como também produzem ressonâncias sobre os homens.

Entre esses projetos de feminilidade que coincidem com tais atributos está a luta para que as mulheres ocupem espaço de poder, nos âmbitos políticos, sociais, culturais e outros, nos quais associamos ao atributo de liderança. Ao lutar por mais inserção das mulheres na esfera acadêmica e intelectual, relacionamos ao atributo de sabedoria, porque a mulher é intelectualmente capaz de criar (atributo da criação) e produzir conhecimentos, além de que são fisicamente fortes (atributo de força) para ocupar qualquer espaço que demande de energia física. Outro fator é que as mulheres são protagonistas de suas próprias vidas, não necessitando de nenhuma tutela, seja masculina seja de instituições religiosas, o que remete aos atributos de independência e protagonismo.

Ademais, nossa concepção de Ancestralidade desenvolvida na primeira etapa desta pesquisa dialoga com as estruturas de funcionamento dos mitos e a forma como são reatualizados. Nosso objetivo é perceber a presença de elementos ritualísticos em protestos feministas e como se articulam as experiências temporais que envolvem os atributos ligados aos deuses antigos, sobretudo, aqueles tributários do Sagrado Feminino. Para essa articulação, é preciso recorrer a algumas categorias condizentes com as relações entre mitos e ritos, de maneira que nos auxiliem a explicitar nossas hipóteses.

#### **4.1.1. Mitos e ritos: Algumas considerações**

Eliade (1972) explica que o mito narra, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais (personagens dos mitos), como determinada realidade passou a existir, seja ela total, como o cosmo, seja ela parcial, como uma ilha. Os Entes Sobrenaturais, como as antigas divindades femininas, são conhecidos por suas intervenções no tempo prestigioso dos primórdios. O mito relata aquilo que “realmente” ocorreu e o que se manifestou plenamente. É sempre uma narrativa de uma criação que descreve como algo foi produzido e começou a *ser*.

Karen Armstrong (2005) acredita que o mito, ao ser ritualizado (e reatualizado), se transforma num evento que estará constantemente presente na vida das pessoas. Os ritos seriam os responsáveis por tornarem os mitos reais e, com isso, produzirem impacto no cotidiano de homens e mulheres. Para a autora, as narrativas míticas, ao serem entendidas corretamente, nos colocaria na atitude espiritual ou psicológica correta, para ação adequada, neste mundo ou no outro.

Claude Lévi-Strauss (1978) entende que o sistema mítico reestabelece a correspondência entre a natureza e a cultura, as condições sociais e naturais. Com isso, esse sistema definiria leis de equivalências entre contrastes que tangenciam os planos zoológicos, filosóficos, sagrados, sociais, geográficos, meteorológicos, dentre outros. Ele estaria presente em todos os âmbitos da vida humana, suas formas de pensar e interpretar o ambiente a sua volta e o mundo, impactando a rotina das pessoas.

Em suma, o mito revela a atividade criadora, desvendando a sacralidade (ou a sobrenaturalidade) de sua obra, além de descrever as diversas irrupções do sagrado no mundo, em que o fundamenta, convertendo-o no que é hoje, pois “[...] é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (ELIADE, 1972, p.11).

A principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todas as atividades humanas significativas por meio de seus ritos, como o casamento, alimentação ou as artes, por exemplo. Se o mundo e a humanidade existem, “[...] é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no ‘princípio’” (ELIADE, 1972, p. 16).

Os ritos seriam, para os homens das sociedades arcaicas (mas não só), um modo de como os mitos poderiam ser repetidos e atualizados, ao serem rememorados, permitindo à humanidade repetir o que os Entes Sobrenaturais fizeram nos tempos primordiais. Os rituais são inseparáveis da mitologia, uma vez que, segundo Armstrong (2005, p.9), “[...] muitos mitos não fazem sentidos separados de uma representação litúrgica que lhes dá vida, sendo inapreensíveis num cenário profano”.

Ao conhecer os mitos, reconhece-se a origem das coisas, passando a impressão de dominá-las e manipulá-las, sendo um conhecimento que é vivido ritualmente, “[...] seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; [...] o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados” (ELIADE, 1972, p.22).

Por outro lado, o ritual é um conjunto de práticas que objetivam fazer com que o mundo profano (humano) entre em contato com o mundo sagrado (dos deuses); de reatualizar o mito fundante do cosmos e dos homens; de criar uma ponte, ou uma conexão com a sacralidade do tempo primordial, sendo uma forma de acessar o tempo dos deuses ou os próprios deuses.

Os rituais permitem reproduzir os mecanismos e as circunstâncias pelas quais se facilita o acesso ao mito, ao promover a conexão entre o mundo profano e o mundo sagrado. Simultaneamente, o mito é o centro do rito, na medida em que o rito expressa um mito por meio dos rituais, visto que representam o mesmo fenômeno humano e permite com que homens e mulheres participem e entrem em contato com o cosmos. Portanto, o mito é uma narrativa ritual, fortemente presente em sociedades arcaicas e que está camuflado no mundo moderno sob outras roupagens históricas e/ou determinados imaginários sociais.

Diante dessas considerações, defendemos que os movimentos feministas possuem determinados elementos rituais capazes de evocar e presentificar, para as mulheres (e homens<sup>211</sup>), os atributos ligados às antigas divindades, que seriam os Entes Sobrenaturais. Tais

---

<sup>211</sup> Embora, inicialmente, os movimentos feministas lutaram e, ainda, estão lutando para que as mulheres tenham acesso a inúmeros direitos - uma vez que são movimentos liderados e compostos por mulheres, apesar de alguns adeptos homens -, eles e todos o *ethos* produzido por um Sistema Patriarcal, como o machismo, são o principal alvo das investidas feministas. Nesse sentido, seria inevitável que os frutos dos feminismos não reverberassem sobre o mundo dos homens, ou ao menos em parte deles, forçando-os a repensarem posturas, comportamentos, tradições e ações. É certo que falta muito para a tão sonhada equidade social de gênero, e que muito ainda deve (e está sendo) feito por parte das mulheres e, também, por alguns homens, para que as relações sociais e hierarquias

atributos partilham diretamente de uma composição mitológica, pois são extensivos aos agentes e personagens das narrativas mitológicas.

Evocando um passado indeterminado de uma era primordial, os protestos dos movimentos feministas operam, mesmo que de maneira involuntária e não sistemática, como um ritual que presentifica atributos divinos antigos. Esses protestos possibilitam a coexistência, não sem tensão, entre um horizonte de expectativas análogo aos seus espaços de experiências.

Todavia, é preciso esclarecer que a reatualização dos mitos por meio dos rituais ocorre de maneira consciente apenas em sociedades tradicionais, em que existe a repetição de determinados gestos paradigmáticos que revela uma ontologia original. A principal diferença entre essas sociedades e as sociedades modernas (com seus estigmas judaico e cristão) é, segundo Eliade (1992) que, enquanto o primeiro está indissolivelmente vinculado com o cosmo e seus ritmos, a segunda está vinculada à História.

No entanto, acreditamos (e, talvez, o próprio Eliade também, mesmo que de maneira não tão clara) que, nas sociedades modernas, sobretudo, as contemporâneas, a conexão com os mitos se dá forma involuntária. Nessas sociedades, a maior parte de suas atividades rituais passaram por um longo processo de dessacralização, em que tais práticas foram transformadas em profanas.

Os protestos referentes aos feminismos, ao ritualizar e invocar sua Ancestralidade criptografada numa memória antiga e de longa duração e seu repertório de imagens transtemporais do Sagrado Feminino, atualizam determinados fenômenos, colaborando com sua reatualização no mundo. Embora as manifestações ligadas aos feminismos não reatualizem exatamente os modelos exemplares fornecidos pelo mito, ainda assim são capazes de invocar os atributos pertencentes aos deuses antigos (Entes Sobrenaturais). Na ocasião em que ocorrem esses protestos, as mulheres tomadas por anseios em comuns, acessam um gatilho que permite com que elementos ritualísticos venham à tona.

A partir deste momento, iremos elencar alguns elementos rituais nos quais são possíveis ser encontrados em diversas manifestações ligadas aos movimentos feministas. Nossa intenção é observar como esses elementos que outrora estavam presentes em sociedades arcaicas, durante determinados rituais, sobrevivem durante as lutas feministas das mulheres.

---

sociais e de poder de gênero se transforme por completo. Todavia, não podemos negar que os homens também sofreram (e sofrem) os impactos das transformações produzidos pelos movimentos feministas, mesmo, apesar de suas interpretações superficiais e distorcidas dos ensinamentos feministas, além de muitos desses homens flertarem com os feminismos mais na esfera teórica, do que na prática.

Antes, é preciso fazer alguns esclarecimentos. Nossa intenção consiste em apenas elencar a presença de elementos rituais nos protestos organizados pelos movimentos feministas. Para isso, selecionamos algumas imagens desses protestos, para demonstrar a presença de tais rituais, como a marcha das vadias<sup>212</sup> e o ato do “Ele Não”, bem como de alguns rituais religiosos e étnicos.

Assim, não objetivamos fazer uma análise verticalizada sobre os protestos em si, uma vez que essa não é nossa proposta de pesquisa. Todavia, em um primeiro momento, de forma descritiva, pretendemos apresentar iconograficamente as imagens e identificar a presença de elementos rituais. Em um segundo momento, serão feitas as devidas considerações entre esses elementos e seus significados rituais, capazes de criar alguma conexão com os atributos dos Entes Sobrenaturais e sua capacidade de estimular (como um gatilho) a produção de imagens, principalmente sobre as mulheres e sobre Maria.

Para isso, iremos exibir algumas imagens que, embora pareçam desconectadas uma das outras, demonstram certa sintonia ao presentificar ao menos um elemento ritual. Acreditamos que, mesmo imagens distintas e esparsas, principalmente, em seus contextos espaciais, ainda são capazes de revelar a presença, embora não intencionalmente, da irrupção dos elementos rituais e sua função de reatualização dos mitos, e suas estruturas fundantes.

#### 4.1.2. Elementos Rituais nos Protestos dos Movimentos Feministas

---

<sup>212</sup> Para efeitos desta pesquisa, iremos partir do pressuposto de que o movimento conhecido como “marcha das vadias”, que abordaremos mais adiante, é um protesto ligado aos movimentos feministas na contemporaneidade. Todavia, estamos ciente de que algumas vertentes do feminismo, como o feminismo radical, não consideram a “marcha das vadias” como uma manifestação legítima do feminismo, concepção da qual discordamos. Nesse contexto, estamos de acordo com as proposições de Morgani Guzzo (2019, p.8), quando afirma: “[...] reconhecemos que as Marchas das Vadias se constituíram como coalizões contingentes, cuja estratégia estética deu visibilidade à luta contra a ordem moral cristã ligada ao corpo e à feminilidade e cuja estratégia política organizativa estruturou novos campos feministas pautados pela autonomia e horizontalidade. Nesses dois âmbitos – ato de rua e organização – os afetos são potencializadores do engajamento e da formação política feminista, e o dissenso e os embates potencializam a reflexão e as mudanças nos posicionamentos, resultando em posições mais críticas ao —protagonismo e ao essencialismo das —sujeitas no feminismo e forjando uma postura interseccional e —transfeminista antagonista, isto é, que se opõe ao capitalismo, ao racismo, ao colonialismo, ao partidarismo e ao sistema de gênero cis e heteropatriarcal”. Ver mais informações, em: GUZZO, Morgani. *Campos e corpos plurais: os feminismos das Marchas das Vadias no Brasil* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas: Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/198991/PICH0206-T.pdf?sequence=-1> Acessado em 12/10/2019.



Por meio dos ritos, o mundo é simbolicamente refeito, produzindo uma rememoração e, conseqüentemente, reatualização dos eventos míticos e façanhas dos Entes Sobrenaturais. Para Eliade (1972, p.27), um dos elementos para recapitular esse passado imemorial, com seu tempo puro e primordial, é através das danças e dos cantos, porque são “[...] simultaneamente uma rememoração de uma reatualização ritual dos eventos míticos essenciais ocorridos desde a Criação”.

Para o autor, todas as danças eram sagradas, pois gozavam de um modelo extra-humano. Elas poderiam ter em seus movimentos inúmeros modelos, como de um animal totêmico, com o objetivo de conjurar sua presença, ou de uma divindade ou herói, com a finalidade de obtenção de alimentos ou homenagem aos mortos. Dessa forma, as danças partilham de uma origem *in illo tempore*, sido criadas tanto por um Ente Sobrenatural como por um animal totêmico, por exemplo.

Os ritmos coreográficos encontram seu modelo fora da vida profana do homem; independente de reproduzirem os movimentos do animal totêmico ou emblemático, ou os movimentos das estrelas; e independente de elas próprias se constituírem em rituais (passos, saltos e gestos labirínticos, praticados com instrumentos cerimoniais) – o fato é que uma dança sempre imita um gesto arquetípico, ou comemora um momento mítico. Em suma, ela é uma repetição, e, conseqüentemente, uma reatualização, de *illud tempus*, “daqueles dias” (ELIADE, 1992, p.34).

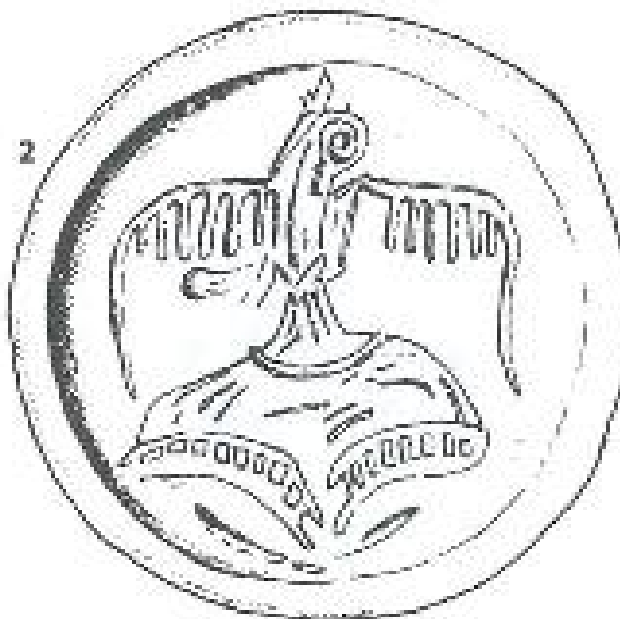
As danças e seus movimentos comemoram um momento mítico, em que sua repetição permite a reatualização do mito. Nesse sentido, ainda destacamos a presença de instrumentos (musicais) cerimoniais para compor o cenário da dança como elemento ritualístico, tendo em vista que os movimentos produzidos pelas coreografias são conseqüências dos sons produzidos por tais instrumentos. Sobre a presença e uso de instrumentos musicais, ainda voltaremos a essa questão.

É possível observar a presença das danças e das canções na realização de cerimônias para a recepção de estrangeiros na ilha de Na-numea, no Pacífico Sul. Segundo James George Frazer (1982), os estrangeiros não podiam se comunicar com os nativos, sendo preciso que fossem levados aos quatro templos da ilha, para orações direcionadas ao deus daquele local. Isso evitaria qualquer enfermidade ou traição por parte dos forasteiros. Além disso, “[...]oferendas de carne eram também depositadas nos altares com acompanhamento de canções e danças em honra do deus. Enquanto se realizavam essas cerimônias, todos os habitantes, com exceção dos sacerdotes e seus assistentes, se mantinham escondidos” (FRAZER, 1982, p. 217-218).

Para Bonetti (2013), na Antiguidade grega clássica, as danças sagradas de Atenas chegaram com os sacerdotes cretenses que as utilizavam em seus rituais, uma vez que, em sua origem, elas faziam parte das liturgias oficiais e das atividades da vida cotidiana. Durante esse período, a dança era uma atividade sagrada, na qual a relação com o outro e com a natureza também era sagrada e, assim, ela aparece no Anel de Minos, nos afrescos do Palácio de Knossos e catalogado como arte do período Neolítico, com mulheres dançando em torno de árvores, nos sarcófagos como se fosse um cortejo fúnebre<sup>213</sup>.

Para a referida autora, a dança também é encontrada como uma ave dançarina, representando a Deusa ou uma sacerdotisa (figura 77), em que aparece a letra “V” no formato da barra da saia, e que está associada a outros sinais comuns por toda a Idade do Bronze, na região mediterrânea e no mar Egeu.

**Figura 77** – Deusa ou uma sacerdotisa dançante



**Fonte:** Deusa Dançante ou uma sacerdotisa. Tardio Minóico III. Alt. 1,7 cm. (GIMBUTAS, 2008, p. 10)<sup>214</sup>

<sup>213</sup> Para maiores informações, consultar: BONETTI, Maria Cristina de Freitas. *O sagrado feminino e a serpente: performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas* (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Goiânia, 2013. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3618> Acessado em 22/06/2019

<sup>214</sup> Imagem retirada da tese de doutorado da pesquisadora Maria Cristina de Freitas Bonetti, defendida no ano de 2013, intitulada: “O sagrado feminino e a serpente: performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas”. Para maiores informações, consultar: BONETTI, Maria Cristina de Freitas. *O sagrado feminino e a serpente: performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas* (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Goiânia, 2013. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3618> Acessado em 22/06/2019.

Bonetti (2013) ainda informa que a principal característica dessas danças são os gestos simbólicos que, ao chegar a Atenas, sua essência se tornou religiosa e um canal de comunicação com os deuses foi aberto, e as principais características eram a ordem e o ritmo, conforme as divindades ensinaram. A dança, dessa forma, se configura como um elemento ritual que permite estar em contato com o mundo dos deuses (Entes Sobrenaturais) e suas façanhas.

Em outro exemplo, também identificamos a presença de canções e danças em rituais de matriz africana, como mostra a figura 78 no porto da cidade de Corumbá, no estado do Mato Grosso do Sul, no dia 30 de dezembro do ano de 2017. Esta imagem refere-se aos rituais da despedida do ano e pedidos de boas vibrações para o novo ano que se aproxima. Também são feitas oferendas à Iemanjá, considerada a Rainha do mar.

**Figura 78:** Religião de matriz africana



**Fonte:** Disponível em: <http://www.capitaldopantanal.com.br/geral/religiosos-mantem-tradicao-com-rituais-e-oferendas-no-porto-de-corumba/521122/>. Acessado em 04/01/2019

Nessa imagem (figura 78), observamos um círculo de pessoas, em sua maioria de mulheres aparentemente idosas, em torno de algumas velas acesas, (elemento fogo<sup>215</sup>). As vestes são claras, majoritariamente brancas e com um tom de azul claro, e as pessoas estão batendo palmas, o que indica que provavelmente também estão cantando.

A imagem seguinte (figura 79), datada de 2011, refere-se às festas da aldeia indígena Matipu localizada ao sul do Parque Indígena do Xingu, no Alto Xingu do estado de Mato Grosso e faz parte da rede de trocas e cerimônias intersocietárias que envolve os dez povos indígenas desta área cultural.

**Figura 79:** Ritual indígena

<sup>215</sup> Sobre o fogo como elemento ritualístico, ainda faremos as devidas considerações.



Fonte: Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Matipu>. Acessado em 04/01/2019

Essa imagem (figura 80) retrata parte dos rituais que ocorrem durante as estações secas. Nela, é possível observar a presença de um grupo de mulheres em movimentos rítmicos e sincronizados, cantando e dançando. Todas as mulheres estão ornamentadas de forma parecida, com os seios descobertos e com inscrições e/ou desenhos pelos seus corpos<sup>216</sup>.

Em outro contexto, também encontramos a presença das danças, instrumentos musicais e cantos no movimento conhecido como marcha das vadias<sup>217</sup>, como podemos perceber na figura 80, que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2014 e na figura 81, referente à cidade de São Paulo, em 2012.

**Figura 80:** Dança na marcha das vadias no Rio de Janeiro

<sup>216</sup> É importante esclarecer que esse ritual, em especial (da rede de trocas e cerimônias intersocietárias que envolve os dez povos indígenas sul do Parque Indígena do Xingu, no Alto Xingu localizado no estado de Mato Grosso), é exercido somente por mulheres. Em relação às tradições culturais que possuem rituais destes povos, elas são, em sua maioria, exercidas por homens, tendo, em algumas cerimônias específicas, a participação e predominância de mulheres. Todavia, isso não invalida nosso argumento para esta tese.

<sup>217</sup> Trata-se de um protesto que, inicialmente, aconteceu no Canadá, em 2011, contra a ideia de que as mulheres vítimas de estupro teriam provocado seus agressores ao usarem roupas provocantes. A marcha das vadias luta, sobretudo, contra o machismo com o intuito de promover e, mesmo, forçar a reflexão em torno da cultura do estupro e quaisquer tipos de violência contra as mulheres, o que permitiu com que tal movimento se espalhasse por diversas partes do mundo.





**Fonte:** Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=5Dnor7BnixE&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=5Dnor7BnixE&has_verified=1). Acessado em 04/01/2019

**Figura 81:** Instrumentos de percussão na marcha das vadias em São Paulo



**Fonte:** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ix-BTUQIs5U>. Acessado em 04/01/2019

De acordo com essas imagens, observa-se a presença de mulheres (maioria em relação aos homens), que estão dançando e tocando instrumentos de percussão. Embora a figura 80 retrate sobre a dança e a 81 sobre os instrumentos, é preciso destacar, como pode ser observado no *link* de acesso à fonte das imagens, retiradas de trechos de vídeos que documentaram os protestos, que nas duas ocasiões as danças estavam acompanhadas por batidas de percussão e, por vezes, instrumentos de sopro, como clarinetes, trompetes e apitos.

Interpretamos que o som produzido por esses instrumentos está revestido de valor ritualístico, o qual está repleto de significados, possibilitando rememorar sua função em sociedades tradicionais, que era lembrar e acompanhar antigos ritos, mantras ou encantamentos. Silveira (2013, p.39) nos lembra que a repetição monótona dos sons, na poesia europeia dos séculos XI e XII, alterava “[...] a consciência e a percepção, estabelecendo uma ponte com a essência íntima ou divina do ser humano”. Desse modo, a trova medieval experimentava “[...] a música aliada ao ritmo das palavras, que fala tanto a sensibilidade sensorial quanto o significado das palavras fala à razão”.

Portanto, os sons produzidos por tais manifestações feministas, somados ao poder da Palavra – os gritos e as canções de protestos –, também operam como elementos ritualísticos.

Isso ocorre, pois o Nome e a Palavra compartilham de poderes ritualísticos presentes em diversas civilizações antigas, ao manterem relações com o mundo sagrado e mágico. Dentre essas civilizações, como evidencia Silveira (2013, p.38), podemos elencar os celtas, cujos sacerdotes eram os únicos que podiam utilizar a escrita, mas também os “[...] egípcios e povos orientais como os semitas, dos quais o cristianismo é herdeiro”.

A Palavra é poder e manifestação, e o Nome é o próprio *ser*, e não apenas uma referência. E aquele que conhece o Nome, possui um poder que “[...] parece remeter-se a tempos imemoráveis, pertencendo a uma antiga estrutura simbólica” (SILVEIRA, 2013, p.39). Esse poder está ligado ao sagrado e é um elemento primordial do ritual que, por meio delas, deuses são invocados e demônios expulsos. Além disso, o poder da Palavra está presente em pactos e estabelece as condições de coexistência entre os mundos.

Podemos perceber a invocação do poder da Palavra, como demonstrou Silveira, em outra manifestação fortemente ligada aos movimentos feministas. O ato do “Ele Não”, ou #EleNão (que podemos associar com o patriarca opressor), como ficou conhecido nas redes sociais (Twitter, Facebook e Instagram, por exemplo), foi organizado em sua maioria, por mulheres, sobretudo, por ativistas feministas. Tal ato ocorreu no dia 29 de setembro de 2018, como forma de protestos ao até então candidato à presidência da república do Brasil, o deputado federal Jair Bolsonaro, do partido social liberal (PSL).

Essas pessoas saíram às ruas em 26 estados do Brasil como forma de se rebelarem contra as declarações misóginas, homofóbicas e racistas do candidato. Bolsonaro chegou a afirmar, em entrevista à apresentadora de televisão Luciana Gimenez, da RedeTV!, em 2016, que as mulheres deveriam ganhar menos<sup>218</sup> em seus empregos.

**Figura 82: #EleNão em Florianópolis**

---

<sup>218</sup> Bolsonaro argumentou que a mulher, ao engravidar, ficaria sem trabalhar e estaria amparada pela licença maternidade. Por esses motivos, ele afirmou que não empregaria uma mulher com o mesmo salário que o homem. Para maiores informações, consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=lZZisKgrtWY>. Acessado em 09/10/2019.



Fonte: Disponível em: <http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2018/09/manifestantes-reunem-se-no-centro-de-florianopolis-contra-o-candidato-bolsonaro-10600305.html>. Acessado em 04/01/2019

Na ocasião das manifestações, ouvia-se num coro de milhares de pessoas, o grito: “Ele Não”, acompanhado por sons de instrumentos e danças<sup>219</sup>. Essas palavras foram gritadas não só durante as manifestações, mas também antes e depois delas. Em sua forma escrita, essas palavras ainda foram divulgadas pelas redes sociais. Foi esse grito e essas palavras de protestos que fizeram tantas pessoas, especialmente as mulheres, se reunirem para gritar: “Ele não”; um grito que se espalhou para além das fronteiras brasileiras, ganhando apoio de diversos movimentos sociais femininos espalhados pelo mundo.

O poder da Palavra do “Ele Não”, ao ser gritado, sobretudo, por mulheres, assume o pacto entre elas (também entre os homens) no contexto dessa manifestação, com a finalidade de contrapor um cosmo diferente daquele apregoadado pelo candidato do PSL. Bolsonaro representa toda estrutura de um Sistema Patriarcal, ao (re)produzir por meio de seus discursos um *ethos* comportamental e normatizador sobre o feminino, que reafirma as hierarquias e as desigualdades sociais de gênero. O “Ele Não”, como palavra manifesta, revela as intenções do(s) ser(es) (mulheres em sua maioria) e efetiva o pacto entre eles. Segundo Silveira (2013), o “Poder da Palavra” dá forma ao *ser* e sua função, no interior da estrutura ritualística do pacto, estabelece os limites e espaços de poder, em que a palavra é a própria presença.

O ritual permite o contato entre tais espaços de poder, o que produz outro espaço de reunião. É nesse momento que algo deve ser ofertado para que uma nova aliança se constitua. Nesse momento, surge o *sacrificium* e que também está presente em manifestações dos movimentos feministas, quando associado ao elemento fogo. No entanto, antes de entrarmos na

<sup>219</sup> Estive presente na manifestação que ocorreu na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, e pude observar de perto a presença de instrumentos de percussão, apitos e muitas mulheres dançando, com seus corpos pintados e gritando: “Ele Não”. Dessa forma, sou testemunha desse evento, dispensando, neste contexto, a necessidade de alguma referência a informações e imagens contidas em meios de comunicação social.

questão *sacrificium*, vamos nos atentar ao elemento fogo primeiro. Ele é o elemento purificador e de transformação em diversas culturas e mitologias, nas quais remete ao espírito. No cristianismo, por exemplo, durante a celebração do *Pentecostes*<sup>220</sup>, o fogo está associado ao Espírito Santo, assim como para um portal para transcendência.

O fogo e seus múltiplos usos nas sociedades arcaicas e tradicionais, segundo Eliade (1972), está presente em inúmeros rituais, como nos festivais de passagem de ano. Além disso, existe em determinadas sociedades cerimônias de extinguir e acender o fogo, com a intenção de provocar uma regeneração e/ou renascimento, na transição de um ano para o outro, pois o fogo possui força ritual para anular os pecados de um indivíduo e/ou sociedade, restaurando-os para um novo tempo que começa.

Nesse contexto, é possível fazer uma relação com a figura 6 e o fogo como elemento ritual. Nessa cena, que mostra a entrada da caverna onde Maria irá dá à luz, tem-se José carregando uma tocha, que também estava acompanhado de seus filhos. José está à frente de seus familiares, guiando e iluminando o caminho. Por outro lado, a partir da premissa do valor ritual do fogo capaz de anular os pecados do indivíduo e da sociedade, podemos inferir que José purifica com o fogo que carrega, o caminho por onde sua esposa caminha. Ao fazer isso, José cria um ambiente saudável para Jesus, ao mesmo tempo em que transmite para ele os atributos do fogo. Ou seja, a capacidade de anular os pecados, uma vez que crucificado, segundo a tradição cristã, Jesus se dá em sacrifício para anular os pecados da humanidade e, com isso, restaurando-os para um novo tempo.

Outro exemplo sobre a utilização do fogo, como elemento ritual, é o festival celta de Beltane que, mesmo nos dias atuais, é comemorado em diversos locais, como acontece na Irlanda e na Escócia. Beltane marca o início do verão e o final do inverno, com festividades, danças, banquetes e fogueiras que são levantadas em lugares considerados sagrados, como no alto de montes ou colinas. As pessoas fazem oferendas e pulam o fogo, a fim de que seu poder seja passado para elas, além adquirirem proteção e sorte.

### **Figura 83:** Beltane

---

<sup>220</sup> *Pentecostes* é uma celebração cristã que comemora a descida do Espírito Santo sobre Maria, os apóstolos de seu filho e outros seguidores. Ele é celebrado 50 dias após a Páscoa, e acontece 7 dias depois da Ascensão de Jesus, sendo o último dia da Festa do Divino Espírito Santo.





**Fonte:** Disponível em: [http://www.bbc.co.uk/edinburghandeastscotland/content/image\\_galleries/beltane\\_fire\\_festival09\\_gallery.shtml?15](http://www.bbc.co.uk/edinburghandeastscotland/content/image_galleries/beltane_fire_festival09_gallery.shtml?15) Acessado em 19/10/2019.

Datada de 2009, a figura 83 refere-se ao Festival de Fogo de Beltane em Edimburgo, na Escócia, que acontece toda noite do dia 30 de abril para o dia 1 de maio. Na imagem, podemos observar como a presença do elemento fogo ainda sobrevive em povos que partilham de tradições celtas, sendo a figura central de toda a celebração, visto que é um dos seus principais elementos ritualísticos.

Frazer (1982), por sua vez, salienta que, em muitos rituais, o fogo e/ou as fogueiras, eram uma maneira de expulsar os males, quando relacionado à queima do deus ou à proteção de colheitas e animais. Na esteira de fim de um ciclo histórico e início do outro, Eliade (1992) afirma que nem sempre o fim do mundo é ocasionado por um dilúvio, mas também no fogo e no calor. O fogo, a fogueira ou o calor são elementos ligados a estes fatos de começo de ano, renovação ou fim do mundo, purificação, regeneração, renascimento, restauração, transformação, entre outros.

Em relação aos movimentos feministas, podemos mencionar o movimento pelo sufrágio feminino na França (figura 84), em protesto pelo direito do voto das mulheres que, no ano de 1945, será institucionalizado, tanto nas eleições municipais, quanto na escolha dos líderes nacionais. Nesta imagem, é possível perceber a presença de um grupo de mulheres diante de uma pequena fogueira, possivelmente produzida por elas.

**Figura 84:** Sufrágio feminino francês

Fonte: Disponível em: <http://www.ufrgs.br/secom/ciencia/pesquisadora-aborda-a-circulacao-do-pensamento-feminista-entre-o-brasil-e-a-franca/> Acessado em 04/01/2019

Podemos compreender a presença do fogo nos movimentos feministas, enquanto elemento ritualístico, como a sobrevivência da necessidade de transformação da antiga ordem (cosmo), na desordem (caos) produzida pelo *ethos* patriarcal, sobretudo, no ocidente. Os anseios feministas estão assentados na luta por direitos iguais e o fim das hierarquias sociais de gênero, que condicionam as mulheres a posições inferiores. A presença do fogo, é uma forma de regenerar as vicissitudes de uma mentalidade majoritariamente patriarcal, que impõe uma série de regras e normas de controle as mulheres.

Ademais, Frazer (1982, p.529) chama atenção para algo curioso e que nos permite perceber algumas sobrevivências relacionados ao fogo, à dança e aos sons, nos movimentos feministas. Segundo o autor, “[...] em toda a Europa os camponeses têm, desde tempos imemoriais, o costume de acender fogueiras em certos dias do ano e dançar e saltar à volta delas”. Esses costumes remontam, segundo as evidências históricas, à Idade Média, sendo possível observar costumes semelhantes na Antiguidade.

A figura 85 é referente a um protesto de mulheres que ocorreu no centro da cidade de Goiânia, como parte das manifestações do dia internacional da mulher, no ano de 2017. Nela, identificamos uma enorme fogueira, com um círculo de mulheres em volta dançando ao som de instrumentos musicais, muitas delas estão com os seios de fora, outras saem do círculo e alimentam o fogo, jogando seus sutiãs.

**Figura 85:** Fogueira, círculo de mulheres e queima de sutiãs



**Fonte:** Disponível em: <https://www.emaisgoias.com.br/mulheres-queimam-sutias-em-protesto-na-avenida-anhanguera-em-goiania/> Acessado em 04/01/2019

Essa grande fogueira de sutiãs, acompanhada por mulheres em círculo, dançando e, tendo algumas delas com os seios à mostra, ao som de instrumentos musicais, preparam o terreno para outro elemento ritualístico presente nos protestos feministas: o sacrifício. Para Armstrong (2005), o sacrifício também é elemento ritualístico capaz de reatualizar o mito, por ser considerado um elemento sagrado.

Silveira (2013, p.44-45) destaca que “o sacrifício é o marco zero na passagem para um novo momento e um novo espaço”, é o ponto de intersecção entre os planos. O sacrifício não é deixado para trás, mas é jogado para a frente, para que uma nova aliança com a divindade e a promessa do benefício se estabeleça.

Para a autora, sacrifício deriva da palavra latina *sacrificium*, e é o resultado das palavras “[...] ‘sacer’, adjetivo que significa consagrado, venerável, santo; ‘oficium’, substantivo neutro que significa dever, obrigação, então, temos para o vocábulo sacrifício o significado original ‘dever consagrado’, ou ‘honra sagrada’”. Dito de outra maneira, sacrifício é o tributo que marca a passagem e o pacto (aliança) para um novo momento e espaço.

Em “Io sono con te”, a questão do sacrifício – no contexto da tradição judaica –, vem à tona em diversas passagens, como demonstrado nas cenas referentes as figuras 44 e 45, em função dos sacrifícios solicitados por Iahweh, ancorados no texto do Levítico.

Iahweh chamou Moisés e da tenda da Reunião falou-lhe, dizendo: “Fala aos israelitas; tu lhes dirás: Quando um de vós apresentar uma oferenda a Iahweh, podereis fazer essa oferenda com animal grande ou pequeno. Se sua oferenda consistir em holocausto de animal grande, oferecerá um macho sem defeito;

oferece-lo a entrada da Tenda da Reunião, para que seja aceito perante Iahweh. Porá à mão sobre a cabeça da vítima e esta será aceita para que se faça por ele o rito de expiação. [...]. Este holocausto será uma oferenda queimada de agradável odor para Iahweh (BÍBLIA, Levítico, 1: 1-9)<sup>221</sup>

Essa passagem demonstra a intersecção do humano com o divino que, neste caso, é um deus masculino e patriarcal, sendo, ao mesmo tempo, um desdobramento da aliança que Iahweh fez, em um primeiro momento, com Abraão, ao ensinar como deve ser feito um sacrifício. No entanto, nas passagens referentes as figuras 44 e 45, Maria e Jesus estão negando esta aliança, ao demonstrarem insatisfação com o derramamento de sangue e o sofrimento dos animais ofertados.

Ou seja, esse mesmo fenômeno do sacrifício como aliança, que aparece no primeiro testamento e no filme, é renunciado por Maria (e, mais tarde, seu filho), uma vez que é uma aliança com um deus e Sistema Patriarcal. Ademais, no contexto das imagens filmicas de Maria (assim, como de Ana, Elisabete e Jesus) de autonomia e desobediência, essa aliança é ressignificada, buscando outros caminhos para construir um novo pacto entre as mulheres e a coletividade feminina. Isso nos permite identificar uma ligação do sacrifício, enquanto fenômeno, com a atualidade, por meio de nossa fonte.

Em outro contexto, a emblemática (e também simbólica) queima de sutiãs (figuras 84 e 85) também nos oferece outro exemplo de tributo e/ou *sacrificium* que, ao serem ofertados ao fogo, as mulheres estariam queimando um símbolo que representava amarras que as impediam de serem livres. As chamas do fogo, dessa maneira, consumiriam o objeto sacrificado para que transformasse e/ou instaurasse uma nova ordem (cosmo) em detrimento do caos (patriarcal).

Isso significa que a queima sutiãs em protestos simboliza um novo pacto de união dessas mulheres e marca o ponto de interseção entre o mundo que elas questionavam (espaço de experiência), com as amarras constituídas por um *ethos* patriarcal e um novo mundo que anseiam (horizonte de expectativas). O presente desse momento é o espaço em que se dá essa convergência de experiências e expectativas, em que os sutiãs ofertados ao fogo é a ocasião (e também o espaço) para instaurar um novo cosmo, sobretudo, com a presentificação dos atributos das antigas divindades femininas.

É preciso destacar o famoso ato de queima de sutiãs, atribuído aos protestos de 1968 em relação ao concurso de Miss América, na cidade de Atlantic, nos E.U.A. Na ocasião, cerca de

---

<sup>221</sup> Repetidamente, a questão dos sacrifícios é mencionado no Primeiro Testamento, para fazer expiação pelo pecado (por exemplo, Êxodo 29:36; Levítico 4:31; 9:7; 14:19; 15:15; Números 15:25), pois era o derramamento de sangue que consagrava as coisas e as pessoas a Iahweh (Levítico 16:19; Hebreus 9:22).

400 ativistas WLM (Women's Liberation Movement – Movimento da Liberação Feminina) protestavam contra o concurso, ao entendê-lo como arbitrário e opressivo as mulheres, principalmente, por causa da exploração comercial em virtude de um determinado padrão de beleza. Sutiãs, sandálias, saltos altos, cílios postiços, maquiagens, entre outros, foram jogados no chão pelas ativistas, momento em que foi sugerido colocar fogo em tais itens, ato que foi impedido pelos seguranças do local<sup>222</sup>.

Todavia, foi veiculado pela mídia da época a queima de sutiãs e, devido ao contexto de guerra fria e do Vietnã, da revolução sexual e dos movimentos feministas, esse fato ganhou grandes proporções, se tornando uma verdade para as feministas. Por isso, em protestos feministas posteriores, não é difícil encontrar a queima de sutiãs como forma de rememorar o ato fundador ocorrido em 1968.

**Figura 86:** Queima de sutiãs II



**Fonte:** Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/mulheres-queimam-sutia-na-lapa.html> Acessado em 05/01/2019

Um bom exemplo disso é a figura 86. Segundo Maria Fortuna (2016), um grupo de mulheres queimaram seus sutiãs na escadaria do Selarón, na Lapa, na cidade do Rio de Janeiro no ano de 2016. Esse ato foi uma forma de homenagear as ativistas do concurso Miss América dos Estados Unidos, como ícones da história do feminismo. Podemos interpretar o ato de homenagear as feministas de 1968, por meio da queima de sutiãs, como uma forma de reatualizar o mito fundador iniciado por elas. Além disso, o fato de essas feministas estarem

<sup>222</sup> Para maiores informações, consultar: CORDEIRO, Luiza Helena Lobo. A “QUEIMA DE SUTIÃS” DE 1968: RELAÇÕES ENTRE CORPO E ROUPA NA CONSTRUÇÃO DE UM ACONTECIMENTO SIMBÓLICO FEMINISTA. *Bilros*, Fortaleza, v. 6, n. 13, p. 138-158, set.-dez., 2018. Disponível em: <http://seer.uece.br/?journal=bilros&page=article&op=view&path%5B%5D=3502&path%5B%5D=2626> Acessado em: 23/10/2019



sendo lembradas, nos permite identificá-las como Entes Sobrenaturais, ao iniciarem uma nova narrativa mítica (e histórica), instaurando uma nova ordem (cosmo), diferente do caos patriarcal.

Na esteira da “marcha das vadias”, ainda é possível fazer algumas considerações, como a presença constante dos seios à mostra das mulheres e com inscrições em seus corpos com palavras de protestos, como na figura 87, realizada na cidade de São Paulo, no dia 24 de maio de 2014. Esses elementos nos lembram, por exemplo, as mulheres indígenas durante os rituais da aldeia indígena Matipu (figura 79) que, além de cantarem e dançarem, estão com seus corpos marcados por inscrições e desenhos, e com seus seios também a mostra.

**Figura 87:** Marcha das Vadias



**Fonte:** Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/imagens-do-dia/2014/05/24/marcha-das-vadias-em-sao-paulo.htm?fotoNav=10#fotoNav=5>. Acessado em 04/01/2019.

Os seios à mostra também podem ser observados em diversas representações artísticas (figuras 88 e 89) sobre as festas e banquetes, oferecidos ao deus Pã, geralmente acompanhado por ninfas e outros seguidores. Essa divindade, caracterizada com pernas, orelhas e chifres de bode, é o deus dos bosques e campos e, por isso, é associado à natureza. Ele costuma ser retratado caçando ou dançando com as ninfas, pois era uma amante da música, motivo pelo qual carregava consigo sua flauta.

**Figura 88:** Ninfas dançando a flauta de Pan



**Fonte:** Joseph Tomanek (1889-1974). Disponível em: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/joseph-tomanek-1889-1974-nymphs-dancing-to-1590922-details.aspx>. Acessado em 14/10/2019

**Figura 89:** O triunfo do Pan



**Fonte:** Nicolas Poussin (1594-1665). Disponível em: [http://www.artnet.fr/artistes/nicolas-poussin/le-triomphe-de-pan-4xuQJN\\_nKeEz7kdv0bytMA2](http://www.artnet.fr/artistes/nicolas-poussin/le-triomphe-de-pan-4xuQJN_nKeEz7kdv0bytMA2) Acessado em 14/10/2019.

As imagens do artista Joseph Tomanek (figura 88), natural da antiga Tchecoslováquia e do pintor francês Nicolas Poussin (figura 89), também nos apresentam situações de mulheres com seus corpos desnudos, exibindo seus seios, situação em que estão em festa, dançando ao som de instrumentos musicais que, como já demonstramos, são outros elementos ritualísticos. Os seios à mostra é outro elemento ritual que compõe os diversos cenários e performatividades, para a realização de múltiplos rituais em sociedades tradicionais, e que também estão presentes nos protestos feministas.

Em um contexto diferente das festividades em honra ao deus Pã com as ninfas, é possível perceber, no legado da antiguidade clássica, outros rituais que envolvia mulheres com os seios desnudos. Frazer (1982) afirma que nas festas de Adônis realizadas na Ásia ocidental e na Grécia, a morte do deus era anualmente lamentada, sobretudo, por mulheres. Em Alexandria, as imagens de Afrodite e Adônis eram exibidas em dois leitos e, ao lado de cada uma, eram colocadas frutas, bolos e plantas. “O casamento dos amantes era celebrado num dia e, no dia seguinte, mulheres de luto, com os cabelos em desalinho e os seios nus, levavam a imagem de Adônis morto até a praia e a entregavam às ondas”, onde cantavam dizendo que o desaparecido retornaria (FRAZER, 1982, p.322).

Embora seja um ritual fúnebre, de passagem e lamento pela morte de divindades, não deixamos de perceber a presença dos seios à mostra como parte integrante desse ritual. Ao que parece, ele está presente em diversos contextos diferentes como, por exemplo, nos protestos feministas. Interpretamos que a simples presença dos seios, independente de seus usos rituais, indica seu valor ritualístico como parte de uma estrutura simbólica, qual seja, capaz de possibilitar alguma conexão com o tempo primordial dos Entes Sobrenaturais.

Feitas essas considerações, acreditamos que os protestos dos movimentos feministas produzem uma performatividade que consiste em um coletivo de pessoas entoando gritos, cânticos e danças; com inscrições pelos seus corpos e com seus seios à mostra, com a presença do elemento fogo e sua relação com o sacrifício. Essas características, diante de uma insatisfação coletiva de mulheres conectadas por objetivos comuns, estão na esteira de uma ideia de Egrégora.

Tal ideia diz respeito à forma como uma realidade é criada a partir da soma de energias físicas, emocionais e mentais com objetivos semelhantes, fruto da congregação de duas ou mais pessoas, num determinado ambiente e/ou espaço. Para Auto Martins Costa (2017), a Egrégora acumula a energia de várias frequências, as quais podem ser perceptíveis ou imperceptíveis, pois depende da sensibilidade das pessoas envolvidas. Como átomos, elas se agrupam numa espécie de corrente de energia, disseminadas por inúmeras atividades que envolvem o coletivo. Forma-se pela participação de várias pessoas num determinado ambiente.

Essa energia (força ou vigor) costuma estar presente em movimentos coletivos, como nos protestos feministas, graças à união de suas energias individuais. O movimento de Egrégora permite realizar no mundo visível (ou profano) a materialização das aspirações de determinadas coletividades (como os projetos de feminilidade proposto pelos feminismos), participando e transformando ativamente nas realidades e contextos que está inserida. Nesse sentido, concordamos com Silveira (2013, p. 56) quando afirma que “[...] a solenidade do rito investe



as palavras, os gestos, o espaço e os objetos de uma aura sagrada e a sucessão de atos representam um desenrolar lógico e necessário”.

Também podemos pensar os espaços em que ocorrem as manifestações ligadas aos movimentos feministas como espaços que partilham, de alguma forma, do sagrado, pois “[...] inúmeras vezes nem sequer há necessidade de uma teofania<sup>223</sup> ou de uma hierofania<sup>224</sup> propriamente dita: um sinal basta para indicar a sacralidade do lugar” (ELIADE, 1996, p.30). A presença do fogo e das danças, por exemplo, mesmo que de forma involuntária, permite que os espaços operados pelos protestos feministas adquiram sua sacralidade, visto que o horizonte de expectativas dessas mulheres coincide, em muitos casos, com determinados atributos relacionados as divindades antigas, como aquelas ligadas ao Sagrado Feminino.

Esses espaços certamente não representam um “outro mundo”, ou “modelo exemplar” de um plano supralunar. Todavia, ao possuírem elementos ritualísticos e simbólicos, tais espaços permitem que seja presentificada a fronteira entre dois mundos: Um, que representa o caos produzido pelo *ethos* patriarcal, e outro, em que existem aspirações de instauração de um cosmo que (re)clame a presença do feminino e dos elementos sagrados ligados a ele. Dessa forma, o ritual é efetuado e os atributos das deusas antigas reatualizados, por meio da irrupção e/ou invocação dos elementos.

Ressaltamos que nem todos os elementos ritualísticos que identificamos estão presentes em manifestações feministas. Por vezes, estando presente apenas um desses elementos, o que não invalida sua força ritual para acessar os atributos das antigas divindades femininas.

Além disso, existem diferenças importantes entre os feminismos (e seus protestos e manifestações) e um ritual liturgicamente bem definido e sistematizado. O primeiro está preocupado, de uma maneira geral, em promover a igualdade entre homens e mulheres na sociedade. O segundo tem como principal função reatualizar o mito. No entanto, mesmo com essas nuances, ainda é possível encontrar no primeiro, alguns elementos ritualísticos do segundo, como danças, sons, Poder da Palavra, seios à mostra, fogo e sacrifício. Isso significa dizer que a presença desses elementos, independente de seus usos voluntários e rituais, ainda é capaz de operar como uma tentativa de instaurar (ou transformar) uma nova ordem ao caos estabelecido, sobretudo, pela hegemonia de um *ethos* patriarcal.

---

<sup>223</sup> Manifestação sensível da presença de Deus, de um ser angelical, ou algo referente a fenômenos sobrenaturais, como fenômenos da natureza, com o intuito de revelar acontecimentos do presente ou do futuro.

<sup>224</sup> Para Eliade (1996), hierofania fundamenta-se da existência do sagrado, o qual se manifesta em objetos habituais de nosso cosmos e completamente oposto do mundo profano. Para maiores informações, consultar: ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano* – a essência das religiões. São Paulo: Martins fontes, 1996.

Por sua vez, é preciso salientar que alguns segmentos dos movimentos feministas, como o ecofeminismo, invocavam (e ainda invocam) de maneira voluntária, os atributos relacionados a deusa, como a força e a autonomia. Isso se deve às aproximações e às trocas culturais que o ecofeminismo e o neopaganismo, como a Wicca, efetuaram no contexto dos movimentos de contracultura, na segunda metade do século XX, principalmente, nos Estados Unidos<sup>225</sup>.

De toda forma, parece que temos um fenômeno de reviravolta nos cultos as divindades antigas, como na antiguidade clássica greco-romana. Neste período, apesar dos ritos e das deidades femininas, a mulher não tinha igualdade em relação aos homens, uma vez que os próprios ritos foram instaurados (ou, ao menos, em grande parte) pelo masculino. No entanto, com a irrupção dos movimentos feministas o sentido é outro, pois são as mulheres (empoderadas) que presentificam e invocam as deusas (mas também os deuses), por meio de seus atributos que, em muitos momentos, se assemelham com os mesmos projetos de feminilidades das ativistas.

Esses atributos, ao serem invocados pelas manifestações ligadas aos feminismos e seus elementos rituais, presentificam e projetam as mulheres (mas também homens) na direção de um tempo mítico e puro (*in illo tempore*). Assim, conseguem acessar sua Ancestralidade referente ao Sagrado Feminino (e divindades masculinas), em que suas imagens ancestrais estão criptografadas na psique das pessoas. Reunidas em torno de uma memória e suas roupagens históricas, a Ancestralidade é veiculada por determinados imaginários sociais e suas experiências temporais, como aconteceu com as imagens de Maria, em nossa fonte (enquanto produção social e objeto cultural).

Essas imagens fílmicas de Maria são o resultado de um repertório de imagens ancestrais do Sagrado Feminino, devido às experiências temporais que envolvem os produtores de nossa fonte, por meio dos entrelaçamentos transculturais. Ou seja, “Io sono con te” nos permite identificar alguns movimentos e fios, dos entrelaçamentos de uma História Interconectada, através dos inúmeros atributos divinos, que as imagens de Maria presentifica.

Em linhas gerais, são essas considerações que nos permite entender os protestos feministas como um gatilho capaz de produzir novas imagens e determinados imaginários sociais sobre o feminino e o sagrado. Isso explicaria como as imagens fílmicas sobre Maria em “Io sono con te”, no contexto de uma cinematografia mariana presentifica, simultaneamente,

---

<sup>225</sup> Sobre este assunto, consultar: STARHAWK. *A dança cósmica das feiticeiras: guia de rituais à Grande Deusa*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

experiências temporais ligadas a um passado longínquo e sua longa temporalidade, bem como e se aproxima de pautas ligadas aos feminismos.

Por sua vez, esse gatilho permite com que a Ancestralidade criptografada na psique das pessoas venha à tona, por meio imaginário social, além de está em concordância com o que Baczko (1985) denominou como “tempo quente”. Segundo o autor, é por intermédio de algum tipo de conflito social, como uma revolução ou agitações ligadas as atividades de movimentos sociais, é possível comover as estruturas políticas e sociais, os modos de pensar, os sistemas de valores e crenças de uma ordem já estabelecida (como o imaginário clerical hegemônico sobre Maria) e promover a produção acelerada de significações, sentidos, representações e símbolos para os acontecimentos e mutações no imaginário social vigente.

Dessa forma, os “períodos quentes” são os momentos transitórios de transformação e mudança, que se intensificam quando envolvem grande sensibilização por parte de uma coletividade. Eles são alimentados por crises ou agitações sociais, estimulando a produção de imaginários sociais que podem se mover e até mesmo transformar antigas estruturas.

Para Baczko (1985, p.320) a Revolução Francesa, “[...] foi, como todas as crises revolucionárias, um ‘período quente’ na produção de imaginários sociais. Uma vez desencadeado, o facto revolucionário dá um ímpeto especial à imaginação social”. Ou seja, as agitações sociais e as correntes ideológicas foram capazes de desencadear a criatividade utópica, levando à produção de novos imaginários sociais.

De acordo com Márcia Janete Espig (1998), o tempo quente é uma modalidade de análise que consegue conjugar aspectos estruturais e conjunturais de determinada realidade histórica, permitindo perceber as mudanças, o dinamismo e seu poder de transformar formas de pensamentos a partir da experiência vivida coletivamente. Com isso, é possível identificar nos imaginários sociais as inércias, continuidades e as permanências culturais existentes em um grupo, além de suas estruturas de pensamentos mais duráveis na constituição destes imaginários.

O tempo quente, como denominou Baczko, atua como gatilho que faz (re)emergir a Ancestralidade do Sagrado Feminino, por meio do imaginário social. Esse mesmo imaginário social obedece a duas dimensões da realidade: a conjuntista e a magmática, como denominou Castoriadis, as quais são produzidas (ou se transformam) diante de alguma agitação ou conflito social (tempo quente), como as manifestações feministas. Entendemos tal produção e/ou mutações no imaginário social vigente como o dispositivo que permite com que a Ancestralidade do Sagrado Feminino seja evocado, através dos elementos rituais presentes nas referidas manifestações feministas, sob outras roupagens históricas.

Os movimentos feministas operam como uma espécie de ritual, ao permitir (re)ligar as mulheres (o que não exclui os homens) com sua Ancestralidade do Sagrado Feminino, com seus instrumentos rituais. É o gatilho através do qual o tempo quente não apenas transforma e/ou produz algum imaginário social, mas revela como a Ancestralidade do Sagrado Feminino reemerge na sociedade, devido ao movimento de egrégora protagonizados pelas militantes feministas.

Os feminismos, como fenômenos históricos e experiências humanas, produzem ressonâncias nas produções sociais, objetos culturais e suas imagens, por intermédio de vivências, sentimentos, afetos, entre outros, oriundos dos espaços de experiências e o horizonte de expectativas das mulheres. Nesse sentido, acreditamos que as imagens nascem das experiências humanas que, por sua vez, contribuem para emergência de determinados imaginários sociais que as constituem. A partir de um processo espontâneo, é possível perceber a presença de inúmeros sentimentos (o amor, o desejo, a esperança, a angústia, o medo, as expectativas, entre outros) que, por vezes, escapam aos produtores de tais imagens que, inclusive, ultrapassam o indivíduo.

Sobre esses sentimentos, concordamos com Franco Junior (2010, p.75) quando os interpretam como transtemporais e transespaciais, sendo que suas modalidades de exteriorizações são datadas, contextuais e coletivas, ainda que formalizadas individualmente. Dessa maneira, compreendemos que as imagens possibilitam a construção de imaginários sociais que recobrem a sociedade, de acordo com o sentido e a articulação da visualidade produzida a partir de sua coerência. A essência de suas mensagens e significados (como os discursos, comportamentos e atributos de Maria, em nossa fonte) presentificam as experiências temporais dos objetos culturais produzidos por esta mesma sociedade.

Por meio das imagens, acreditamos em algo, desenvolvemos crenças, aprendemos e significamos o mundo, como as narrativas mitológicas. Nas imagens produzidas pelos feminismos, existe a presença dos gestos e palavras daqueles que as qualificam e as constroem, bem como dos que as desqualificam e as destroem. Presentificam continuidades e rupturas na visualidade de sua visibilidade e que atravessam os diversos estratos temporais da imagem.

Isso é perceptível à personagem de Maria em “Io sono con te” e suas experiências temporais sobre o feminino e o sagrado. Ela apresenta estratos de tempos que se colocam, se mesclam e se justapõem “simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois” (KOSELLECK, 2012, p. 311), motivo pelo qual ensejam uma visualidade que pode ser analisada a partir de suas interações, enlaçamentos e diálogos com o cotidiano da realidade social.

Essa capacidade dos feminismos na produção de novas imagens e imaginários sociais sobre as mulheres (e homens) também pode ser observada na produção de imagens filmicas, como a própria cinematografia mariana e no cinema de uma maneira geral, sobretudo em relação às produções hollywoodianas, como apresentamos no capítulo anterior.

O filme “Io sono con te” e a personagem de Maria faz parte desse fenômeno histórico, seja a partir da compreensão de Maria como uma (re)atualização do mito e sua Ancestralidade do Sagrado Feminino, seja para entender o filme como espaço de confluência temporal e espacial por meio das memórias do presente, do passado do presente e sobre as perspectivas do futuro a respeito do feminino.

Nesse contexto, os movimentos feministas operam como rituais e/ou gatilhos que permitem com que seus projetos de feminilidades coincidam com espaços de experiências, que se referem ao Sagrado Feminino. Esses projetos de feminilidades representam as expectativas das mulheres em experimentar, mais uma vez, os poderes das antigas divindades femininas (e masculinas), como autonomia, liderança, sabedoria ou força, por exemplo. Dessa forma, as imagens filmicas de Maria permitem perceber a sobrevivência de alguns desses poderes, por meio de seus atributos.

Dessa maneira, “Io sono con te” é capaz de revelar determinadas experiências que a humanidade experimentou, como as narrativas mitológicas e sua importância, ao conferirem valor e significação à existência humana. Por outro lado, essas imagens de Maria expõem não apenas as tensões que envolvem, diacronicamente e sincronicamente, as experiências temporais que permeiam o sagrado, o feminino e o religioso, mas, igualmente, seus aspectos sociais e políticos, sendo indissociável delas.

#### **4.2. Os entrelaçamentos temporais nas imagens filmicas de Maria**

Para o segundo momento deste capítulo, partimos da hipótese que o filme “Io sono con te”, por meio das inúmeras experiências temporais sobre o sagrado e o feminino contidas nas imagens de Maria, é capaz de operar como um ponto de intersecção transtemporal. Para isso, concordamos com as formulações de Silveira (2015), que afirma ser possível trabalhar com a ideia de um “vórtice histórico”. Para a autora, a metáfora do vórtice expressa a perspectiva da fonte como um ponto de convergência e enlaçamentos de várias temporalidades, que são ressignificadas:

Considero o vórtice histórico como um referencial de cruzamento, entrelaçamento, fusão e movimento dentro de uma rede, uma teia ou um tecido social. Esse vórtice pode ser expresso através de qualquer agente, mediador, texto, imagem, prática e objeto, pois o referencial é desvelado pelo olhar do visualizador, ou seja, do historiador. É importante esclarecer que, por essa perspectiva, não é o vórtice em si, no caso a fonte, o objetivo da pesquisa, ele é um meio, através do qual é possível identificar os movimentos dos fios e seus entrelaçamentos, tendo em vista que, o que é expresso na análise do vórtice o extrapola de forma imensurável (SILVEIRA, 2015, p.171)

Embora ancorados na ideia de Silveira, ressignificamos a ideia de vórtice apresentada no intuito de atender nossa proposta de tese, para um vórtice transtemporal. Entendemos que a imagem de Maria é capaz de apresentar, através da materialidade do cinema, os efeitos de presença do passado, do presente e de expectativas do futuro, além de provocar uma epifania no telespectador, espacializada, tangível e materializada pela experiência fílmica. “Io sono con te” opera, assim, como um vórtice que presentifica a fluidez, mas também a tensão e a oscilação dessas temporalidades. Ademais, a obra transmite a sensação de sua historicidade e experiência, por meio de seus sentimentos, crenças, valores, tradições, projetos, expectativas e anseios, que podem se tornar tangíveis.

Espaço de experiência e horizonte de expectativas são categorias aptas para demonstrar as ações concretas das experiências temporais dos movimentos sociais e políticos do contexto de produção da obra, revelando através das imagens de Maria, sua historicidade, pois entrelaçam passado e futuro. Para Koselleck (2006, p.16), a hipótese que se apresenta “[...] é a de que, no processo de determinação da distinção entre passado e futuro, ou, usando-se a terminologia antropológica, entre experiência e expectativa, constitui-se algo como um ‘tempo histórico’”.

“Io sono con te” é o espaço no qual se desenvolve a justaposição temporal, entre o espaço de experiência e as diversas perspectivas de futuro, incluindo os projetos de feminilidades proposto pelos movimentos feministas, por exemplo. O filme é o ponto de intersecção espacial, temporal e histórico que congrega os efeitos de presença, ao revelar a história através de seu contexto (geográfico, social, político e cultural) na profusão de determinadas experiências e expectativas.

Para Koselleck, a experiência remete ao passado atual, em que acontecimentos foram incorporados (e podem ser lembrados) e nela se mesclam a elaboração racional e as formas inconscientes de comportamentos, que não estão (ou não precisam estar) presentes no conhecimento; “Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é

desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias” (KOSELLECK, 2006, p.309-310).

Ao articular essa simultaneidade temporal, nossa fonte se apresenta como um dos modos de apreensão do tempo histórico capaz de revelar as experiências temporais, em relação ao feminino e o sagrado. Ela pode ser compreendida como espaço de convergência e acesso à materialidade da presença do passado e das expectativas sobre o futuro, a partir do presente (momento de produção do filme). Sobre o assunto, afirma Koselleck (2006, p.311):

[...] a experiência proveniente do passado é espacial, porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois. Não existe uma experiência cronologicamente mensurável — embora possa ser datada conforme aquilo que lhe deu origem —, porque a cada momento ela é composta de tudo o que se pode recordar da própria vida ou da vida de outros.

A presença desse(s) passado(s) (espaços de experiências) em nossa fonte fílmica mantém, assim, certa tensão, ao mesmo tempo em que se mistura ao horizonte de expectativas, referente ao momento que o filme foi produzido, motivo pelo qual ressoam questões que remetem às relações e às hierarquias sociais e de gênero, entre homens e mulheres. Maria, como modelo de feminilidade, absorve essas expectativas e pensamentos produzidos sobre as mulheres, por elas próprias e pela sociedade. Por conseguinte, as imagens de Maria são capazes de provocar epifanias por meio de seus efeitos de presença, permitindo entrar em contato, ao menos por alguns momentos, com um espaço de experiência sobre ela, seu imaginário social historicamente construído, seu passado e com sua memória milenar.

A película de Micheli e Chiesa é o ponto de intersecção em que se dão essas confluências temporais sobre o sagrado e o feminino, intermediados pelas imagens de Maria. Um vórtice que se apresenta como canalizador imagético, em que, nessas imagens, sobrevive um determinado repertório de imagens, conectado a uma tradição iconográfica, envolvendo as antigas divindades femininas, ainda que tais imagens nos sejam contemporâneas.

No entanto, mesmo as imagens fílmicas de Maria sendo contemporâneas (o filme foi feito no ano de 2010), podemos considerá-las como o resultado de uma determinada produção de inúmeras outras tradições iconográficas e imagéticas sobre ela (bíblica, histórica, popular ou ecumênica) e o Sagrado Feminino. Nesse sentido, sua imagem em nossa fonte presentifica certas sobrevivências e as inúmeras transformações que ocorreram nos espaços e contextos históricos que circularam. Dessa forma, as imagens de Maria em nossa fonte permitem perceber o repertório cumulativo da historicidade de suas imagens (e dos imaginários marianos), seja

produzida por textos, discursos, pinturas, esculturas, cinema, teatro seja qualquer outra forma de linguagem.

Dentre esses acúmulos estão as imagens do repertório de quem produz essa imagem mariana e sua intencionalidade ao produzi-la; o repertório de quem é o receptor destas imagens e a forma como se relaciona com elas, criando leituras próprias sobre o objeto em questão; o repertório de imagens que não conseguimos tocar ou visualizar, como aquelas que escapam as intenções de seus produtores. Essas imagens emergem, porque, em algum momento, já nos relacionamos com elas, mesmo sem perceber de forma óbvia. Além disso, existe a própria experiência da/com a imagem, o que dá valor de acontecimento (fenômeno histórico) ao objeto, e seu processo. Todavia, essas compreensões sobre o acúmulo referente às imagens de Maria não se sobrepõem umas em relação as outras, de forma hierarquizada. Pelo contrário, elas coexistem, sempre em tensão.

Portanto, estar diante das imagens fílmicas de Maria, como de qualquer imagem, é o mesmo que estar diante do tempo e seus estratos temporais, seja do passado, presente ou futuro. Essas imagens transcendem a temporalidade de seu contexto de produção. Ao apresentar os entrelaçamentos do repertório de outras imagens envolvendo o Sagrado Feminino, no complexo tecido social e seu imaginário, tais imagens serão desveladas pelo olhar daqueles que a visualizam, questionam e interrogam que, no nosso caso, é o do historiador.

Nossas proposições, dessa forma, estão de acordo com as considerações tecidas pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman, ao repensar o estatuto epistemológico da história, afirmando que existem inúmeras temporalidades cristalizadas na imagem. Segundo o autor, o presente não para de reconfigurar as imagens, mesmo as antigas, assim como o passado as reformula, por mais contemporânea que sejam. A imagem só se torna reconhecível por intermédio da memória, pois estar diante de uma imagem é estar diante do tempo:

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela e, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Por meio das formulações de Didi-Huberman, somos capazes de perceber como as imagens fílmicas de Maria, que remetem a determinados horizontes de expectativas e espaços de experiências, estão de acordo com sua ideia de eucronia, mas, sobretudo, de anacronismo. A eucronia seria uma das manifestações temporais da imagem e é referente ao seu contexto de produção e do artista que a produz. O historiador da arte deve transcendê-la em suas análises,



por meio do anacronismo que se refere à repetição, às permanências ou às sobrevivências de um passado, ou de vários passados, no interior da imagem. É o elemento antigo presente na imagem.

Didi-Huberman (2015) propõe pensar as temporalidades que atravessam a imagem, uma vez que é o tempo que possibilita o acesso heurístico a elas. O autor estabelece uma arqueologia crítica dos modelos de tempo e seus valores de uso através dos objetos imagéticos. Para ele, uma imagem possui no contexto de sua produção, o tempo eucrônico com seu caráter factual, comum e referente ao seu período histórico-social. É o tempo do artista e da imagem, priorizado pelo historiador da arte durante suas análises, em uma atitude de pureza temporal que desconsidera outras temporalidades como ponto de partida.

Para Didi-Huberman (2015, p.19), “[...] essa atitude canônica do historiador não é nada mais que uma busca da concordância dos tempos, uma busca da consonância *eucrônica*”. A eucronia é observada pelo autor sob o ângulo do que é conveniente ao tempo do artista (e as imagens que produzem), significando algo próximo a um sintoma no saber histórico. Campos (2014, p.9) explica que são “[...] imagens envoltas a publicidades, comportamentos, morais e modas em voga em seu tempo histórico de produção”.

A eucronia, porém, não é capaz de revelar as demandas da fonte e de seu objeto visual, motivo pelo qual seria necessário recorrer ao anacronismo para transcender o contexto da imagem. Para Didi-Huberman (2015), limitar-se ao contexto de produção das imagens é insuficiente para se compreender a complexidade das temporalidades que a compõe. Todavia, é oportuno enfatizar que uma análise anacrônica não invalida uma interpretação eucrônica. Antes, o contrário, tendo em vista a possibilidade de diálogo entre tais percepções, em que a utilização do anacronismo combinado ao eucronismo enriquece consideravelmente as análises em torno do objeto visual que, ao nosso ver, remete diretamente a uma ideia de transtemporalidade no interior da imagem.

Nesse sentido, Didi-Huberman aproxima-se de Warburg e seus conceitos de *pathosformeln* e *Nachleben*, conceitos já explicados no primeiro capítulo. Entretanto, relembremos que tais ideias versam sobre o entendimento da história da arte como uma memória errática das imagens, da qual regressam como sintomas. As imagens seriam portadoras de uma memória coletiva que circula por intermédio do tempo, reatualizando-se nos mais diversos momentos históricos. Para Campos (2014, p. 153), “Warburg nos traz a longa vida da imagem, a imagem sobrevivente. Imagem que perpassa sua época de produção, sua dita civilização e crença”.

Nesse sentido, para Didi-Huberman, as imagens possuem diferentes temporalidades, mesmo contemporâneas, e estão repletas de memórias e obsessões pelo passado (ou passados). Elementos como cores e traços permitem perceber significados que ultrapassam o tempo eucrônico do artista e da obra, o que também pode ser aplicado ao cinema, se levarmos em consideração o figurino, o movimento, a trilha sonora e a fotografia, por exemplo. A imagem tem, segundo Campos (2014, 161), “[...] mais memória, mais passados, mais presentes, mais futuros, ela tem mais tempos. Mais tempos que se acomodam e se montam de maneira a embaralhar o tempo do historiador – o eucrônico”.

Nesse sentido, acreditamos que nossa fonte também pode ser analisada a partir do espectro do anacronismo, proposto por Didi-Huberman, já que “Io sono con te” é uma obra artística filiada à categoria de cinema, na qual a visualidade das imagens de Maria está apoiada em outros elementos, como som e movimento. Segundo Rodrigues (2007, p.13),

Cinema são imagens fotográficas em movimento, projetadas em uma tela a uma determinada velocidade, criando a impressão de movimento. Por se tratar de uma arte baseada em imagens, e as imagens por si só podem não ser suficientes para contar-nos uma história em termos dramáticos, apoia-se tecnicamente em outros elementos, principalmente no som, para atingir sua principal característica, que é a necessidade de mostrar visualmente todo o contexto dramático da história do espectador.

Dito isso, é possível perceber na nossa fonte fílmica a capacidade de revelar, na materialidade das imagens de Maria, a identificação e a confrontação de experiências temporais multifacetadas sobre o imaginário social mariano, o feminino, o sagrado, as antigas divindades femininas, dentre outros. Essas experiências referem-se tanto a um passado longínquo e distante, quanto às expectativas do contexto de produção do filme e dos seus idealizadores. Segundo Didi-Huberman (2015, p. 15), propor o anacronismo é interrogar a plasticidade fundamental das imagens “[...] e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferencias tempos* operando em cada imagem”.

O anacronismo se apresenta, dessa forma, como um método eficiente para se analisar as imagens fílmicas de Maria, em nossa fonte, pois permite identificar suas múltiplas temporalidades, além de exprimir suas complexidades, sobrevivências e a presença de uma multiplicidade de passados (Ancestralidade do Sagrado Feminino), como fizemos no primeiro capítulo. Somado a essa temporalidade antiga, esta pesquisa também apresentou elementos alinhados com o tempo eucrônico, referente ao contexto de produção do filme e as intenções dos seus produtores, informações que estão presentes, principalmente, no capítulo anterior.

Quando propomos pensar a transtemporalidade das imagens filmicas de Maria, não estamos pensando apenas na confluência de duas experiências temporais (passado e presente), mas também em uma experiência de tempo relativo ao horizonte de expectativas do filme, isto é, do futuro, embora o anacronismo seja um método eficiente para revelar os tempos históricos referente aos diversos passados contidos nas imagens, para além do contexto de sua produção (presente). Foi através das formulações sobre o horizonte de expectativas, propostas por Koselleck, que fomos capazes de visualizar um estrato temporal relativo a um tempo por vir (futuro) e que também está presente em “Io sono con te”. A própria concepção de espaço de experiência proposto pelo autor está em sintonia com as considerações de anacronismo de Didi-Huberman.

Neste contexto, concordamos com Silveira (2016, p.52), quando afirma que,

Experiências e expectativas são tratadas por Kosellek como categorias meta-históricas, pois todas as histórias foram construídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas. Ambas são categorias com alto grau de generalidade, no entanto, seus usos seriam absolutamente necessários, pois indicam a condição humana universal, sem a qual a história não seria possível, ou sequer poderia ser imaginada.

Portanto, nossa concepção de transtemporalidade se refere aos atravessamentos temporais sobre vários passados, presente(s) e futuro(s) nas imagens de Maria, no filme “Io sono con te”. Para visualizar a presença desses diversos atravessamentos de experiências temporais, levando em consideração as formulações de Didi-Huberman e Koselleck, vamos retomar algumas passagens que foram trabalhadas nos capítulos anteriores. Para isso, observemos a cena que envolve todo o episódio do parto de Maria (figura 4) até a amamentação do seu filho (figuras 28, 52 e 53) que, como já demonstramos, era proibido na tradição judaica, conforme o texto do Levítico do primeiro testamente.

Nessa cena, quando José chega com uma parteira para auxiliar sua esposa que estava em trabalho de parto, ela repreende Maria, não só por ela ter nomeado o seu filho homem, tarefa designada somente ao pai, mas por ter amamentado a criança. Em seguida, um grupo de pessoas entra na gruta onde estavam Maria, Jesus, José e a parteira, dizendo que aquele lugar pertencia a eles e que foram lá para saber o que estava acontecendo. Eles parabenizam José pelo nascimento da criança e oferecem água para ele e Maria. Esse ato também é condenado pela parteira, porque Maria não poderia aceitar aquela água, tendo em vista que aqueles homens eram nômades e, por isso, pessoas impuras. No entanto, Maria ignora as palavras da parteira e aceita a água que lhe é oferecida.

Temos aqui a presentificação de uma temporalidade antiga, referente à época do nascimento de Jesus; uma das experiências temporais que envolvem o feminino por um código de textos sagrados que tendem, por muitas vezes, a submeter a mulher a determinadas regras de obediência e comportamento, numa estrutura rígida de hierarquias sociais de gênero. Maria, nesse momento, rompe com tais hierarquias, não só segundo a tradição judaica, mas também com o imaginário social produzido por determinados discursos de uma elite clerical na Idade Média (que, como já esclarecemos anteriormente, se transformará em um imaginário clerical hegemônico).

Por sua vez, ainda que o filme presentifique experiências temporais sobre o feminino e a forma como os textos sagrados se relacionem com ele, por meio de um *ethos* de controle, Maria rompe com essas normatizações, ao presentificar as influências da temporalidade que o filme foi produzido (tempo eucrônico). “Io sono con te”, ao exibir a cena da amamentação mostrando parte do seio de Maria, somada a sua desobediência em atender a tradição judaica de amamentar antes dos 40 dias de purificação, é interpretado por nós como as expectativas referentes aos projetos de feminilidades ligadas às pautas e às bandeiras de lutas, que os movimentos feministas defendem e que foram presentificadas durante o momento de produção da fonte.

Tais expectativas ficam ainda mais evidentes, quando Maria (mulher) marca sua autonomia em relação à tradição (instituição judaica) e ao seu marido (homem), sobretudo, nas cenas seguintes, após o seu parto. Ela responde à pressão de José para que não amamente a criança e partam daquela gruta, pois deveria saber que existem regras que deve seguir, dizendo: “Agora tenho outras regras para respeitar”. Nessa ocasião, Maria se empodera diante do *ethos* que alimenta um determinado imaginário social tributário de um Sistema Patriarcal, e se alinha a determinados preceitos feministas de autonomia e direito da mulher de escolher e decidir sobre sua vida e seu corpo.

Ainda durante a cena da amamentação, Maria presentifica outra temporalidade, anacrônica ao seu contexto de produção e mais antiga que a tradição dos textos do primeiro testamento, em que remete a sua Ancestralidade do Sagrado Feminino. Isso significa dizer que o conjunto das imagens de Maria, no filme, é capaz de tornar presentes determinados espaços de experiência, por meio de elementos que compõem a narrativa fílmica, como a gruta, local onde Jesus nasceu. Esse tipo de local é um símbolo milenarmente atribuído às deusas míticas da antiguidade, como as divindades telúricas e cetônicas.

Essas imagens fílmicas da amamentação, bem como a cena do parto, também tornam presente o atributo da fertilidade. Além disso, o gesto da amamentação, por intermédio do leite

materno (outro antigo símbolo de fertilidade) se configura em uma herança ancestral que sobreviveu numa longa temporalidade, na qual a sacralidade de Jesus é tributária de um simbolismo pagão de ritos antigos.

Essas imagens filmicas de Maria possuem, na virtualidade do cinema, um poder teóforo ao conduzir e reunir na materialidade de sua presença, uma divindade ou presença do sagrado. A imagem e/ou ícone tem esse poder teóforo (conduzir a divindade) de valor existencial e não substancial, da mesma forma que a imagem virtual do cinema produz um efeito que não é aparente. Para João Lupi (2001, p.67), “Em ambos os casos, fica evidente uma ontologia que não é aristotélica (pois admite contradições) e que também não é cartesiana (porque admite transições entre a matéria e o espírito, e não oposições)”.

Assim, as imagens de Maria no filme e sua transtemporalidade coexistem, através de sua materialidade tangível (a matéria), mas também ontológica (o espírito) e o valor teóforo do Sagrado Feminino, tendo em vista que não se opõem, mas se justapõem. Nesse contexto, concordamos com Benjamin (2006), que acreditava ser na imagem da memória que estão presentes todas as camadas de memórias involuntárias da humanidade que, por sua vez, produzem um regime de significação a partir dos processos da memória e do inconsciente. “A aura de um objeto oferecido à intuição é o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involuntaire*, tendem a se agrupar em torno dele, então essa aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício” (BENJAMIN, 1996, p.137).

As imagens filmicas de Maria, como vórtice transtemporalizado, ao serem invocadas no presente por meio de sua visualidade, permitem que nossa ideia de Ancestralidade seja perceptível quando decomposta temporalmente. “Io sono con te” é uma manifestação imagética, em que as imagens de Maria são objetos de temporalidades, transmissoras de experiências do passado, mas também do presente e de expectativas sobre o futuro. Essas imagens ainda inauguram, mantêm e rememoram sentidos, modelos, formas e práticas, o que dá forma e significado ao conhecimento histórico. É a tensão entre a experiência do passado e o horizonte de expectativa esperado, durante o contexto de produção da obra.

Didi-Huberman (2015) afirma que a imagem é altamente sobredeterminada em face do tempo, o que significa reconhecer certa dinâmica da memória como princípio funcional dessa sobredeterminação e das manipulações de seu tempo. A memória humaniza e configura o tempo ao entrelaçar seus fios condutores, assegurando sua transmissão e sua impureza essencial. Em seu processo, a memória é psíquica, mas anacrônica em seu efeito de montagem e reconstrução do tempo. Para o autor, “[...] não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem

aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.41).

As imagens de Maria são espaços que ditam uma memória psíquica, anacrônica, social, coletiva (estes dois últimos, no sentido *latu* do termo) e, por vezes, não intencional. Tais imagens parecem mesclar, de forma imensurável, o repertório histórico-imagético que presentificam os movimentos transtemporais sobre o sagrado e o feminino, em “Io sono con te”. Nessas imagens, existem memórias sobrepostas, tempos heterogêneos, turbulentos e repletos de discontinuidades; memórias em que as experiências temporais estão superdimensionadas, tensionadas, trançadas, feitas e desfeitas. Isso nos permite identificar as imagens de Maria, como fragmentos da História e “[...] objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987, p. 229).

As imagens fílmicas de Maria são esses fragmentos da História e o conjunto delas forma uma constelação de experiências temporais sobre o Sagrado (e o) Feminino, cuja aparição desdobra para além de sua própria visibilidade. Essas imagens em constelações se impõem como espaços de tempos não lineares, reveladas pelas roupagens históricas presentes nos diversos imaginários sociais, continuamente reconfigurados e reatualizados num processo de longa duração. Esses imaginários sociais, de algum modo, orientam e dinamizam o(s) passado(s) em destino, em futuro, em desejo, em que esse(s) passado(s) se dialetiza na pretensão de um futuro, no qual, dessa tensão, surge um presente que emerge nas produções sociais e nos objetos culturais da humanidade.

A montagem é outro conceito/método trabalhado por Didi-Huberman (e que também está na esteira dos estudos de Warburg e Benjamin) e deve ser pensada de acordo com as semelhanças (ou sobrevivências) nas imagens, a partir das quais é possível construir uma montagem com diferentes imagens. Esse método permite perceber, por sua semelhança, tanto as singularidades do tempo como sua multiplicidade, e é composto por tempos heterogêneos, nos quais se formam os anacronismos, numa constante tensão, hibridismos e coexistências.

[...] é preciso sem dúvida compreender o aspecto de *montagem das diferenças* que caracteriza essa simples - mas paradoxal - imagem. Ora, com essa montagem é todo o *leque do tempo* que também se abre amplamente. A dinâmica temporal dessa montagem logicamente diria respeito a um paradigma teórico e uma técnica própria (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24-25).

Campos (2014) afirma que a montagem, como método e forma de conhecimento, foi estabelecida primeiramente por Warburg em sua obra “Atlas de Mnemosyne” e utilizado por

Benjamin no seu “Livro das Passagens”, por meio de uma multiplicidade de coisas reunidas por afinidades eletivas e como amálgama. A montagem se apresenta, pois, como uma operação de conhecimento histórico caracterizando-se também como objeto do conhecimento. “A dita operação permitiu a Walter Benjamin, e permite aos historiadores desmontar a história e montar um conjunto de tempos heterogêneos. Uma ‘sobrevivência com sintoma’, uma ‘latência com crise’” (CAMPOS, 2014, p 169).

Segundo Djulia Justen (2016), Benjamin e Warburg, ao produzir um saber histórico em movimento, através de uma escrita e utilização de imagens em suas produções, irão empreender uma montagem enquanto método. Essa montagem que se configura como um método de saber, diz respeito à relação do homem com as coisas que o cercam e a forma com que o sujeito empreende o seu estar no mundo. A montagem de um saber se produz entre a imagem e a palavra na era da reprodutibilidade técnica, o que possibilita uma intersecção entre esses dois pensadores.

A montagem, enquanto método, também foi pensada pelo cineasta e teórico do cinema Sergei Eisenstein, o qual estava alinhado com as formulações de Benjamin. Para o cineasta, a montagem está presente em toda a criação artística ultrapassando a forma cinematográfica, sendo extensivo (e o resultado) a todo ato criativo dos seres humanos, bem como a todo movimento da natureza. Para Eisenstein (2002, p.70), a montagem se refere a “[...] definição de toda a natureza, do estilo fundamental e do espírito do cinema a partir de sua base técnica”. Ela também se constitui como princípio construtivo da arte e suas inúmeras linguagens, ao articular a dinâmica e o funcionamento dos seus objetos artísticos.

De acordo com Somaini (2014), a montagem para Eisenstein pode ser definida, sucessivamente, por meio das “das atrações”, “métrica”, “rítmica”, “tonal”, “harmônica” e “intelectual”, em que o cinema seria o lugar de irrupções de várias confluências temporais, espaciais, temáticas ou gráficas, no plano de suas imagens. Tais confluências produzem uma série de conflitos que lhe dão energia e eficiência, na qual encontram sínteses sempre parciais capazes de provocar outros conflitos, em que a montagem é o fenômeno da colisão entre partes independentes e/ou opostas que, segundo Cristina Paiva (2011), produzem novos conceitos.

Nesse contexto, compreendemos as imagens filmicas de Maria inseridas numa pluralidade de temporalidades e espaços e com uma linguagem filmica dotada de um sentido geral e de forte carga emotiva, sinestésica e polifônica, ao reinterpretar (expectativas) sua Ancestralidade do Sagrado Feminino, através de tensões e transformações. Tais imagens ainda podem ser compreendidas como uma síntese capaz de *reencontrar e reativar, nelas mesmas*, uma série de pré-formações imagéticas e iconográficas, das diversas experiências temporais

interseccionadas que sobreviveram através dos tempos, e que podem liberar sua força emocional (*Pathosformel*).

Portanto, ao levar em consideração novamente as análises feitas nos capítulos anteriores, sobre a passagem da amamentação de Maria, somos capazes de perceber a coexistência de uma infinidade de tempos e espaços reunidos pela afinidade, ou melhor, pelo gesto de alimentar uma criança com o leite, que é um símbolo/atributo divino. Na imagem que mostra o gesto da amamentação de Maria (figuras 4, 28, 52 e 53) e sua relação com o leite, reverberam algumas experiências temporais de longa tradição e duração, de divindades ligadas ao aleitamento dos filhos pequenos (figuras 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 e 36), e que se repetem por diversos espaços.

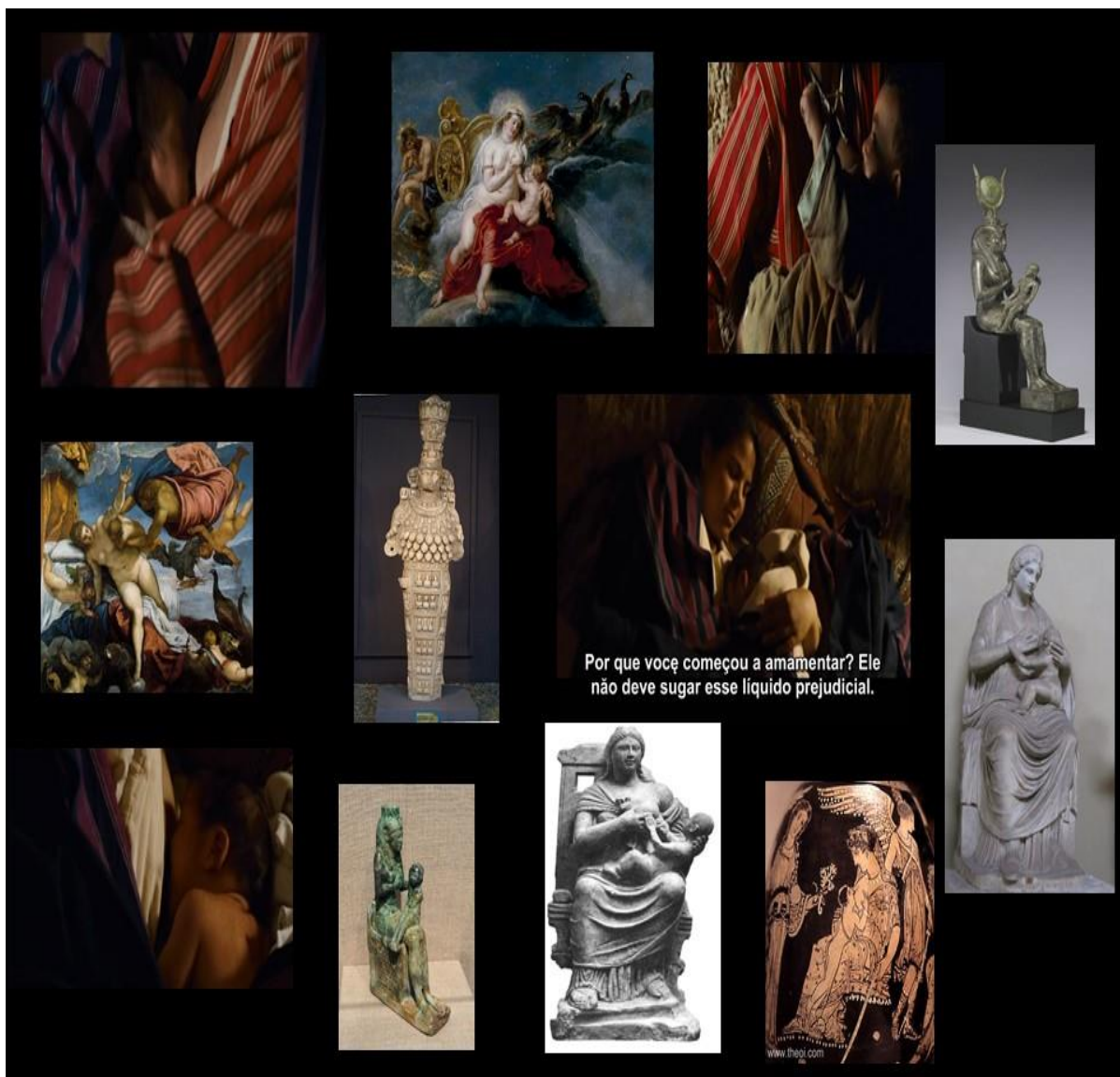
À guisa de exemplo, iremos montar uma prancha aos moldes warbuguianos com essas mesmas imagens, mas que já foram analisadas no primeiro e segundo capítulo e, por isso, não iremos retomar cada uma delas, novamente, já que, para a realização destes capítulos, levamos em consideração, principalmente, os espaços que tais imagens estão inseridas e seus entrelaçamentos transculturais, através do Mediterrâneo e do Renascimento italiano. Assim, ao montarmos essa prancha, somos capazes de perceber a presença de um conjunto de tempos e espaços heterogêneos, ao identificarmos a sobrevivência do gesto e atributo sagrado da amamentação, normalmente, associadas às deusas da fertilidade.

**Figura 90:** Prancha da amamentação<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> As fontes referentes às imagens desta prancha, já foram referenciadas nos capítulos anteriores, quando utilizadas pela primeira vez.





A (re)montagem dessas imagens demonstra as singularidades das multiplicidades de experiências temporais que as imagens fílmicas de Maria, ligadas à amamentação, mantêm com sua Ancestralidade do Sagrado Feminino. “Io sono con te” opera, dessa maneira, como vórtice transtemporal de tempos não heterogêneos e impuros, multilineares e embaralhados, com outros tantos tempos e imagens, conjugando sobrevivências e expectativas situadas no tempo presente da obra.

As imagens da prancha (figura 90) apresentam esse complexo de relações entre si, de movimentos sedimentados e cristalizados, capaz de sintetizar e revelar informações relevantes da cultura que está inserida. Nesse sentido, concordamos com Benjamin (2007, p.504), quando afirma que o índice histórico das imagens não se refere somente a uma determinada época “[...], mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. Atingir essa

‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior”.

Do mesmo modo, as imagens filmicas de Maria não representam apenas a composição de quadros, planos ou sequências, mas um poderoso dispositivo analítico para desmontar e remontar uma cultura (e tradição iconográfica) já montada. Essas imagens nos permitem acessar suas misturas, superposições de tradições iconográficas, enlaçamentos culturais, cultuais e religiosas, como o resultado de estratificações temporais transversais e suas sucessivas transformações num processo de longa duração. Tais imagens ainda se constituem como um leque aberto, no qual conflui a presença de inúmeras experiências temporais e espaciais da história sobre o Sagrado Feminino. Elas coexistem umas ao lado das outras, deixando à disposição do presente um repertório de enlaçamentos de formas, gestos, símbolos, imagens, tempos e espaços.

#### **4.2.1. Cinema e suas múltiplas temporalidades**

O cinema se apresenta como espaço privilegiado capaz de sintetizar múltiplas temporalidades e de ativar a potência das imagens, como demonstramos com o filme “Io sono con te”. Didi-Huberman (1999, p.28) afirma que as imagens filmicas, por meio do gesto da montagem, vestígios imagéticos e fragmentos do ontem, são recolocadas “[...] e encontram o agora num relâmpago, criando uma imagem dialética, um objeto anacrônico, inatual, marcado pela impureza fundamental”.

Nossa fonte, por meio das imagens de Maria, também está de acordo com a perspectiva de Antônio Samain (2011, p.40), em que as imagens não são apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São, antes, prefigurações, visões, atos, memórias e questionamentos. “Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana”. Assim, nas imagens de Maria, existe a presença de uma determinada historicidade, camadas de significações e atualizações de sua Ancestralidade do Sagrado Feminino, a partir de processos que envolvem memórias, imaginários sociais e ações involuntárias, na produção de novas imagens.

A partir de tais imagens, apreendemos diversas formações culturais, sociais e políticas provenientes de camadas temporais distintas. Para Somaini (2014), graças à capacidade do cinema de manipular o tempo por meio de todas as formas existentes de “aceleração”,

“desaceleração”, “inversão”, “fragmentação” e “recomposição” do fluxo temporal, ele pode ser considerado como modelo para o Historiador. Um instrumento eficaz para uma história não linear, policrônica e anacrônica, com suas antecipações, sobrevivências, coincidências, recorrências, avanços, recuos, inovações e arcaísmos, ou seja, uma máquina do tempo.

As imagens de Maria apresentam uma tensão de tempos heterogêneos sobre sua Ancestralidade do Sagrado Feminino, rompendo com uma ideia de linearidade. Didi-Huberman (2015) argumenta que a imagem apresenta uma inter-relação entre o antigo e o novo, sendo que a novidade de cada contexto histórico é estimulada por passados remotos (entendido, por nós, como as imagens ancestrais de Maria, por exemplo), que sobrevive graças às reminiscências que ecoam por sucessivas gerações, suas ressignificações e reatualizações.

Tal novidade pode ser compreendida como uma nova roupagem histórica que a Ancestralidade assume, ao incorporar elementos e contornos próprios do contexto temporal e espacial em que está inserida. Relacionamos essa novidade com a nossa perspectiva de imaginário social que, por meio da visualidade provocada pelas imagens, presentifica as temporalidades historicamente variáveis. Essa relação produz determinadas memórias, como acontece na inter-relação das imagens filmicas de Maria e sua Ancestralidade ligadas às antigas divindades femininas. Nessas imagens, ainda ocorre o encontro que articula suas experiências temporais e a linguagem (e veículo) que expressa o movimento destas temporalidades.

Além disso, a inter-relação e a tensão das imagens entre o antigo e o novo, o mito e a novidade, tempos remotos e o presente, nos remete ao que Benjamin (2006) denominou de imagem dialética, em que a imagem se constitui como o fenômeno originário da História. Ela é o espaço em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação, na qual a imagem é dialética em suspensão. É nesse encontro de tempos heterogêneos entre o Outrora e o Agora em que se dá o que Benjamin (2006) denominou como lampejo ou relâmpago e que formam algo mais complexo: a constelação de imagens. Dessa forma, a imagem permite ver tanto a destruição da continuidade quanto a novidade e o tempo por vir.

Portanto, a imagem do passado é fixada como imagem que relampeja, à medida que é reconhecida no presente por meio de seus fragmentos. Nesse encontro de tempos heterogêneos, que a verdadeira imagem do passado atravessa veloz pelo tempo não homogêneo e saturado de agoras. Benjamin (1987, p.25) defende que “[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.

Eisenstein (2002), por sua vez, se aproxima dessas formulações ao afirmar que todo ato criativo (e toda reconstrução histórica) no cinema é o momento em que se dá o contato entre

tempos diferentes, de um presente com o passado, do agora com o outrora. Segundo Somain (2014), a *duração* desse contato é profundamente diferente. No ato criativo, o encontro entre o presente e as *camadas mais baixas* da consciência acontece através de um lampejo, sob a forma de uma faísca. Isso produz uma imagem cujo caráter instantâneo e fulgurante, lembra a imagem dialética teorizada por Benjamin.

As imagens filmicas de Maria, ao serem interpretadas segundo as contribuições de Benjamin e Eisenstein, demonstram que o Agora de sua produção está numa tensão relacional constante com seus Outrora no tocante ao Sagrado Feminino, produzindo ressonâncias nas expectativas de suas imagens. Dialéticas, essas imagens ainda permitem o reencontro com o passado (experiências temporais que remetem a Ancestralidade do Sagrado Feminino) e a projeção para o futuro (horizonte de expectativas), em que a coexistência destas camadas temporais são (re)ativadas no presente. Maria e suas imagens no filme apresentam sua figuração visual e temporal, ao presentificar a simultaneidade de temporalidades entre passado e presente, mito e novidade, Ancestralidade e atualização, ao mesmo tempo em que lança seus rastros para o futuro, por meio do seu horizonte de expectativas.

Essas imagens de Maria, através de sua materialidade, são tangíveis e espaciais, além de serem capazes de provocar uma sensação de presença e de estarem próximas aos nossos corpos e sentidos, sendo possível, inclusive, tocá-las. Tais imagens são imagens de tempos e de temporalidades descontínuas. A sua linguagem imagética e seus tempos heterogêneos adquirem em seu formato e conteúdo, plasticidades e novos contornos ao solicitar o olhar sobre elas. Nesse olhar, acontece o choque de repertórios de quem produz as imagens (e seus referenciais temporais) com o repertório do espectador, produzindo novas imagens. Além disso, existem outros repertórios que auxiliam a compreender as imagens e os sentidos produzidos sobre elas.

É nessas imagens filmicas de Maria em que ocorre o choque e surgimento de paradoxos de experiências transtemporalizadas. Elas operam como um vórtice sempre aberto à dinâmica dos repertórios que a constituem, enquanto imagem que carrega em si sua Ancestralidade de Sagrado Feminino e suas ressignificações. Isso ainda é potencializado por outras linguagens que perpassam essas imagens, como a trilha sonora, os textos e os movimentos contínuos nas cenas do filme. Tais imagens tornam relevantes aspectos corpóreos, ao se incluírem na própria existência de estar-no-mundo, apresentando seus efeitos de presença capaz de tocar nossos corpos de modos específicos e variados, como a visão (ao assistir o filme) ou a audição (ao escutar o filme).

As imagens filmicas de Maria, como quaisquer imagens, se constituem como um espaço do tempo no tempo ou como espacialidade temporal, ao presentificar os tempos heterogêneos

e estratificados de uma memória produzida a partir de um tempo presente e seus entrelaçamentos transtemporais. O espaço é o lugar em que se dá a imagem com seus muitos tempos. Nela, está circunscrita sensorialmente e, numa percepção involuntária, como os tempos estão articulados sob a luz da temática escolhida (de forma consciente e voluntária) pelo produtor da imagem. Dessa forma, compreendemos estas imagens de Maria como espaço onde se dá uma “sensação física do tempo” sobre sua Ancestralidade do Sagrado Feminino.

Ademais, as imagens fílmicas de Maria foram capazes de revelar tempos estratificados de forma transversal e paradoxal, além de presentificarem o repertório de imagens produzidas sobre ela, como produto e produtora de uma determinada tradição iconográfica, cultural e imagética, que envolve as divindades femininas. Como já afirmamos em outras ocasiões, compreendemos a figura Maria como uma extensão, um desdobramento e/ou uma própria divindade feminina, que sobreviveu dentro do cristianismo/catolicismo.

Nessas imagens, ainda é possível presentificar algumas das ressignificações que as imagens ancestrais do Sagrado Feminino sofreram, ao sobreviverem as diversas transformações ao longo do processo histórico, culminado, por exemplo, na personagem de Maria no filme “Io sono con te”. Essa sobrevivência se deu, principalmente, por meio dos imaginários sociais e as novas imagens que foram capazes (re)produzir, em seus contextos espaciais e temporais. Assim, para que a Ancestralidade do Sagrado Feminino permanecesse, ela foi (e continua sendo) continuamente ressignificada, através das inúmeras produções sociais e objetos culturais da humanidade. Em outras palavras, foi preciso se ressignificar para permanecer.

O filme “Io sono con te”, como vórtice transtemporal, presentifica mais do que um presente reminescente. Ele possibilita – por intermédio da irrupção das imagens de Maria, como fonte histórica no presente de sua produção – as imagens do tempo e os tempos da imagem, ao tornar presente um passado mnésico, ancestral e seu repertório de imagens sobre o Sagrado Feminino.

Essas imagens estão vivas e são feitas de memórias, imaginários sociais e experiências temporais, em que revelam, em certa medida, uma despolarização e uma repolarização de imagens do passado que, ao perderem seu significado, sobrevivem no presente lançando suas expectativas sobre o futuro. Segundo Agamben (2007, p. 36), elas “são mantidas em suspenso, nas sombras em que o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta para lhes restituir a vida”. Ou seja, as imagens de Maria, em nossa fonte, demonstraram algumas possibilidades do pós vida de imagens antigas (e suas energias) que, por meio dos atributos, epítetos, símbolos e elementos presentificados, lançaram novas expectativas sobre o futuro, no presente.

A esse título, percebe-se, então, que estar diante das imagens filmicas de Maria é estar diante das temporalidades que a constituem; dos tempos heterogêneos que se justapõem de forma não linear, mas multilinear, híbridos, onde se dá o encontro do Outrora no Agora. Não por acaso, Didi-Huberman (2015) afirma que os objetos históricos não dependem de uma ou outra duração temporal, pois todos os tempos se encontram em cada objeto histórico, colidindo e fundindo-se plasticamente uns nos outros, se bifurcando e se confundindo.

Históricas e transtemporais, as imagens filmicas de Maria não pertencem a uma época determinada, mas se tornam legíveis em determinados contextos históricos. Tais imagens entram em sincronia com o presente, apresentando um tempo repleto de irrupções, expectativas, anacronismos e não linearidades. Elas também apresentam uma multiplicidade de linhas temporais, por meio das experiências temporais do Sagrado Feminino nas imagens de Maria, incluídas em um mesmo tempo (presente) e sua condição do agir histórico, ou melhor, de sua historicidade.

Em suma, as imagens filmicas de Maria, como vórtice transtemporal, permitiram acessar determinados entrelaçamentos transculturais e estruturas mitológicas, nos quais a humanidade ainda resguarda em relação ao feminino e o sagrado; Da incessante luta das mulheres contra um tempo que foi dessacralizado pelo monoteísmo javinista; Da busca constante para recuperar um passado de longuíssima duração; Da batalha diária para se libertarem de um tempo patriarcal, que insiste em querer invisibilizá-las, controlá-las ou demonizá-las.

Por ser um desdobramento e/ou mesmo uma divindade feminina, Maria demonstra no filme que o cristianismo não foi capaz de submeter, de fato, as culturas e as sociedades pagãs, pré-cristãs ou politeístas. Pelo contrário, “Io sono con te” revelou como as deusas triunfaram sobre o *ethos* patriarcal das tradições abraâmicas, uma vez que Maria presentificou seus atributos. Ela é o ponto de intersecção, ignição e de atuação de toda uma tradição iconográfica de longa temporalidade, sobre o Sagrado Feminino.

As deusas triunfaram, sobretudo, porque o culto à Maria tomou proporções absurdas, sendo considerada por muitos pesquisadores de Mariologia a divindade mais cultuada e poderosa no catolicismo, conforme foi possível aprender durante a disciplina de “Pneumatologia e Mariologia”<sup>227</sup>, do curso de Teologia da Faculdade Católica de Santa Catarina (FACASC).

---

<sup>227</sup> Essa disciplina compõe a grade curricular do curso de Teologia da Faculdade Católica de Santa Catarina (FACASC), e foi cursada no primeiro semestre do ano de 2017, tendo como professor, o padre Wellington Cristiano da Silva. Nesta ocasião, peço licença mais uma vez para escrever em primeira pessoa sobre essa

Por fim, é seguro afirmar que as deusas também triunfaram, porque Maria, no filme, representou uma mulher protagonista, sábia e mestra de Jesus, ensinando-o sobre os textos sagrados e, principalmente, a interpretá-los sob forma crítica. Era com ela que seu filho buscava conforto e respostas para seus questionamentos sobre as escrituras, as pessoas e suas relações. Ela moldou seu caráter e o colocou sob a tutela de seus conhecimentos e sua sabedoria.

---

experiência. No curso, observei que a maioria dos meus colegas criticavam duramente o culto a Maria e a força que tinha entre os fiéis. Os colegas ainda relataram que o culto e, sobretudo, a veneração a Maria eram mais fortes que Jesus ou Deus. Todavia, eles destacaram que o problema não é a pessoa de Maria em si, já que ela é de fato uma pessoa santa, mas a forma como os párocos, os fiéis e a mídia supervalorizaram a figura de Maria, transformando no ícone mais poderoso do catolicismo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No último e-mail respondido por Nicoletta Micheli, após explicar questões relacionadas à Maeve Corbo à utilização dos evangelhos no filme e ao nascimento de Jesus em uma caverna, ela nos confessa: “Eu me reconheço plenamente no cristianismo, e espero que nosso filme não seja mal interpretado nesse sentido”<sup>228</sup>. Essa sua identificação com o cristianismo nos chamou atenção e merece algumas considerações. No entanto, primeiramente é preciso destacar aspectos relativos à recepção do filme “Io sono con te”, considerado blasfemo por muitos espectadores católicos.

Segundo Johnson e Ottaviani-Jones (2104), a principal crítica desses espectadores consistia no fato de Maria ter sido representada como uma mulher de atitude. Os autores destacam a crítica feita por Arianna Prevedello, do site de notícias *on-line Sale della Comunità*<sup>229</sup> - uma associação de cinemas localizada em diferentes províncias da Diocese Ambrosiana, responsável pela seleção e distribuição de filmes. Prevedello critica as atitudes e decisões tomadas por Maria durante a gravidez, além de criticar a educação pedagógica que apresentou a Jesus, a José e a comunidade de Nazaré de dois milênios atrás.

São críticas pontuais sobre a forma de Maria conduzir a educação de seu filho, envolvendo seu comportamento que, como já demonstramos, é subversivo, devido a sua insubordinação diante da autoridade masculina e judaica. A crítica também recai sobre a educação não punitiva e não violenta, em detrimento da educação imposta por Mordechai, um pai autoritário, mantenedor de uma educação baseada na coerção e na obediência. As observações de Prevedello recaem, sobretudo, na ruptura apresentada pelo filme, ao exibir o protagonismo de uma mulher na educação de seu filho, na medida em que o homem (José) atua como coadjuvante, destituído dos privilégios de chefe de família.

Em relação a identificação de Micheli com o cristianismo, o que nos chamou atenção é que essa afirmação passa a impressão de que o filme também se identifica com o cristianismo – mas com um cristianismo imune às influências, trocas e apropriações de outras tradições religiosas. Na sequência de sua resposta em e-mail, ela afirma que o filme “Não tem nada a ver com cultos esotéricos ou filosofias”. Aqui, ela se refere ao questionamento sobre Maeve Corbo

---

<sup>228</sup> Estas informações são oriundas de e-mail enviado para a roteirista, no dia 31 de maio de 2019 e respondido no dia 27 de janeiro de 2020.

<sup>229</sup> Disponível em: [http://www.acec.it/pls/acec/v3\\_s2ew\\_consultazione.mostra\\_pagina?id\\_pagina=2401](http://www.acec.it/pls/acec/v3_s2ew_consultazione.mostra_pagina?id_pagina=2401) Acessado em 07/04/2020



ser ligada ao esoterismo ou neopaganismo, o que justificaria alguns elementos míticos presentes na obra. De toda forma, ela descarta quaisquer influências externas, dando a entender que o filme, assim como ela, se reconhece no e com o cristianismo.

Aqui, entendemos por cristianismo premissas fundamentais, como: sua origem calcada no nascimento de Jesus Cristo, filho da virgem Maria; crença em um único Deus e verdadeiro que integra a Santíssima Trindade, vinculando Pai (Deus), Filho (Jesus) e Espírito Santo; a existência de vida após a morte; Inferno; Céu e Purgatório, dentre outras.

Micheli não se atentou, talvez, ingenuamente, para o fato de que a própria constituição desta religião (dogmas, ícones, imagens, símbolos e iconografias), é tributária de tradições mais antigas pertencente aos diversos paganismos por onde o cristianismo se instituiu. Isto nos permite identificar a religião cristã como um grande caldeirão cultural que tem, no seu âmago, a confluência de uma variedade de referenciais de outras tradições, como a judaica ou as apropriações diretas, indiretas e conscientes das culturas grego-helenística-romana, dentre outras. Em outras palavras, nada é mais pagão do que o próprio cristianismo.

Concordamos com Campbell (1990), ao afirmar que a tradição cristã/católica uniu a ideia hebraica (patriarcal e monoteísta) de um messias destinado a unificar os poderes espiritual e temporal, com a ideia helenística do Salvador filho da Grande Deusa, proveniente de um nascimento virginal, sacrificado e ressuscitado.

Eliade (1996) relata que o cristianismo soube aproveitar muito bem alguns elementos de religiões e religiosidades anteriores, bem como as que competiram em paralelo com ele, para se constituir como hegemônico. Incorporou determinadas características que funcionaram em outras crenças, adaptando-as a sua realidade, como símbolos, imagens, signos, percepção de mundo, de tempo, do sagrado, de hierarquias e relações sociais entre homens e mulheres, etc.

“Io sono con te”, como observamos no decorrer da pesquisa, apresenta uma grande variedade de elementos não cristãos, justamente pelo cristianismo ter se constituído para além dos evangelhos. O uso do Protoevangelho de Tiago na construção da narrativa do filme, já demonstra um distanciamento com o cristianismo, no qual Micheli diz se reconhecer, uma vez que representa uma tradição apócrifa e não canônica.

Ainda de acordo com a resposta da roteirista ao e-mail enviado, ela continua: “Como você sabe, o filme se entrelaça com o esforço de aproximar a humanidade de Maria e sua centralidade à luz dos Evangelhos e das Escrituras, mas também de instrumentos, como você viu, referentes às disciplinas humanas modernas”<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> Estas informações são oriundas de e-mail enviado para a roteirista, no dia 31 de maio de 2019 e respondido no dia 27 de janeiro de 2020.

Concordamos com Micheli quando ela relata seu esforço em dar ênfase a humanidade da personagem de Maria. O filme mostra justamente seu cotidiano, a forma como educou seu filho e os de José, suas ações e comportamentos como filha, esposa e mãe. Essas características, somadas à ausência do elemento sobrenatural (aparição de anjos, por exemplo), passam a impressão de uma Maria mais humana e menos (ou nada) intangível.

No entanto, o fato de querer apresentar a mãe de Jesus como uma mulher humana, rompe com uma volumosa literatura mariana como os discursos clericais medievais, que apresentam Maria como ser divino, distante ou intocável no sentido platônico, como ser inalcançável. Entendemos que essa forma como a personagem de Maria foi construída e apresentada, no filme, também se afasta de uma concepção cristã/católica.

O mesmo acontece quando Micheli diz se aproximar do que ela chama de “disciplinas humanas e modernas”, o que pode ser verificado no texto que ela e Chiesa escreveram, intitulado: *“Io sono con te: a genesi di un film”*. Este texto, que utilizamos para auxiliar em nossas análises, relata as principais referências que Micheli e Chiesa tiveram para construção do filme, sendo possível observar a influência de psicopedagogos, psicólogos, psicanalistas, sociólogos, dentre outros.

Não duvidamos das palavras de Micheli quando ela diz se reconhecer no cristianismo. O que estamos tentando demonstrar é que seu filme apresenta outra leitura do cristianismo, com fontes não canônicas e a influência de outras perspectivas que envolve a relação de Maria e Jesus, do masculino com o feminino ou a ideia de maternidade. Além disso, o filme possui elementos de tradições míticas e místicas anteriores ao cristianismo, do mesmo modo que apresenta características próprias do seu contexto de produção, levando em consideração as expectativas dos seus produtores, sobretudo, da roteirista.

O filme, embora relate a trajetória de vida dos principais ícones do cristianismo, não tem Jesus (homem) no papel central da produção, sendo protagonizado por Maria (mulher), o que configura, no mínimo, uma reinterpretação do cristianismo. Isto significa dizer que Maria seria a pedra angular que funda a mencionada religião. Esta percepção, inclusive, é proveniente da interpretação que Chiesa e Micheli possuem sobre a figura histórica de Maria, como mencionamos no segundo capítulo.

Nossas considerações sobre o e-mail enviado por Micheli reforçam a compreensão do filme *“Io sono con te”* como um mirante temporal, isto é, um ponto de vista de um determinado presente inserido em um lugar e tempo específico. Essa película apresenta, sob a ótica do momento de sua produção, a relação sempre mutante entre passado, presente e futuro e como no presente, as dimensões temporais do passado e do futuro foram colocados analogamente.

Nossa fonte, em seu presente específico, funde-se com o(s) passado(s), ao mesmo tempo em que o reinterpreta para se representar, localizar e projetar seu horizonte de expectativas, elaborando uma visão particular sobre seus entrelaçamentos transculturais e transtemporais.

As imagens fílmicas de Maria (re)elaboram um novo olhar sobre o passado e o futuro, sob as tensões do presente, por meio da presença de atributos ligados as antigas divindades femininas, da proximidade com as bandeiras de lutas dos movimentos feministas e suas expectativas para um novo *ethos* social, voltado para os seres humanos.

A obra de Micheli e Chiesa opera como ponto de intersecção onde se determina, em um presente, as diferenças e similaridades entre passado e futuro, os espaços de experiências e os horizontes de expectativas, nas quais torna possível apreender as experiências temporais e históricas sobre o sagrado e o feminino. No filme, ainda, passado e futuro são constantemente rearticulados, pois são assimétricos. É nessa relação que se percebe como se constituiu, por intermédio das imagens de Maria, suas experiências temporais, historicamente construídas.

Tais experiências fazem parte da constituição dos seres humanos, independentemente de seu gênero. Pois, cada um experimenta de maneira diferente seu contato com o feminino, no qual homens e mulheres são constituídos. No nosso caso, Maria é esse modelo ideal de mulher, construído no período medieval por discursos clericais que produz ressonâncias, sobretudo, em períodos posteriores, inclusive, na atualidade. Isto legitima, por exemplo, as hierarquias sociais e relações de poder de gênero e as violências que se engendram a partir daí.

Por isso, foi de suma importância analisar as imagens de Maria através de nosso conceito de Ancestralidade, para pensar o sagrado e o feminino. Esse conceito permitiu (e permite) identificar uma espécie de pré-figuração antiga e de longa duração que pode ser encontrada em diversas produções sociais e objetos culturais. A Ancestralidade revela aspectos centrais na vida de homens e mulheres, sobre suas experiências, vivências, sentimentos e afetos, por meio de imagens, símbolos, formas e gestos, dentre outros. É neste contexto que se insere o Sagrado Feminino como uma das manifestações da Ancestralidade, no qual as antigas divindades femininas, como Maria, são suas imagens ancestrais.

O Sagrado Feminino se configura numa espécie de tendência que é perceptível em diversas culturas, oriundos das primeiras organizações humanas e adquirida por meio das sucessivas gerações, dos entrelaçamentos culturais e migrações, o que possibilitou a irrupção de inúmeras divindades femininas detentoras de atributos distintos e que também são comuns em outras divindades, como as masculinas.

Maria está inserida nessa tendência presente em diversas culturas, portando consigo sua herança ancestral como desdobramento de uma determinada tradição iconográfica de

divindades femininas. São os atributos de Maria, presentes na obra fílmica de Chiesa e Micheli, que nos permite afirmar essa hipótese, uma vez que também pertencem as deusas como Hécate, Ártemis, Ísis ou Hera, como demonstramos.

As antigas divindades femininas (ou imagens ancestrais) ainda se configuram nas marcas temporais (ou roupagens históricas) que a Ancestralidade do Sagrado Feminino adquire no contexto que emerge, também identificadas como imaginários sociais. Esses imaginários sociais são continuamente ressignificados num processo de longa duração, resultando na formação de uma memória que sobrevive nos diversos objetos culturais produzidos pela humanidade que, em muitos casos, escapa às intenções daqueles que os produzem. Em outras palavras é por meio do imaginário social que é possível perceber a presença das heranças inconscientes e involuntárias tributárias da Ancestralidade, no qual as fontes do historiador estão inseridas.

O imaginário social é a decodificação historicamente variável desse complexo protocultural, ancestral, antigo e enraizado, em que é possível perceber a presença das heranças inconscientes e involuntárias. Isso justifica porque nas imagens fílmicas de Maria, paralelamente aos seus atributos de longa duração, coexiste (não sem tensão), por meio de suas ações e diálogos, características próprios do contexto que o filme foi produzido.

Dentre tais características, podemos mencionar a inclinação de Maria em não se submeter a José (Homem) e as leis (tradição judaica), se posicionando como mulher forte e subversiva, muito mais próxima das lutas feministas do que seu imaginário clerical hegemônico. Por outro lado, essas características de Maria, ao mesmo tempo em que rompem com esse imaginário clerical e, ao se aproximar das pautas feministas, ainda podem ser comparadas com os mesmos atributos (ou próximos a eles) ligados as deusas antigas, como protagonismo, independência, força e sabedoria.

O imaginário social acontece quando a Ancestralidade assume os contornos espaciais e temporais da época que emerge. Assim, foi por intermédio das imagens fílmicas de Maria que conseguimos, por exemplo, perceber a presença de resíduos de permanências sobre um Sagrado Feminino criptografados na psique humana, sobretudo, dos produtores do filme. Por outro lado, também observamos determinados horizontes de expectativas sobre as mulheres presentes nas imagens de Maria, em nossa fonte. Estas imagens tornam presentes as expectativas sobre um tempo por vir (futuro), através do contexto histórico que o filme está inserido.

Este contexto é tributário dos movimentos contraculturais e sociais da primeira década do século XX, sobretudo, os movimentos feministas. Mesmo diante da heterogeneidade destes movimentos, eles lutam, de uma forma geral, para a desnaturalização e desconstrução dos

estereótipos de inferioridade, sexualidade ou maternidade, por exemplo. Buscam ocupar espaços de lideranças, inserção ao mercado de trabalho (e igualdade de salários) e ambientes universitários, religiosos, dentre outros.

Os feminismos alcançam o interior da Igreja Católica que, nesse mesmo período, passou a dar mais ênfase as discussões sobre o feminino através de Maria. Destaca-se a bula papal *Lumen Gentium*, publicada em 1964, que institui o culto a Maria no credo católico; e o desenvolvimento de uma Mariologia feminista, que busca interpretar uma Maria mais independente dos desígnios divinos. Os movimentos feministas também irão se aproximar e influenciar o neopaganismo da segunda metade do século XX, mantendo importantes trocas e experiências. Pois, algumas correntes do neopaganismo irão, sobretudo, incentivar o protagonismo feminino na esfera política e sagrada, conectada com a natureza.

Foi este contexto que produziu ressonâncias novas consciências de feminilidades e permitiu com que as imagens filmicas de Maria (e de sua mãe Ana e sua prima Elisabete), apresentassem rupturas em relação ao imaginário clerical hegemônico, sobre o feminino. Estas imagens de Maria estão inseridas em um novo *ethos*, ao demonstrarem a presença de um horizonte de expectativas que converge com algumas pautas defendidas pelos movimentos feministas e suas lutas. Um bom exemplo disso pode ser observado no segundo capítulo, sobretudo, na cena retratada pela figura 58, no qual Maria diz: “Agora eu tenho outras regras para respeitar”.

Assim sendo, o filme “Io sono con te” condensa, simultaneamente, experiências temporais sobre o feminino, o sagrado, o religioso, o mítico, o místico, seus passados, presentes e expectativas sobre o futuro. Ou seja, ao mesmo tempo em que presentifica um passado longínquo através dos atributos de antigas divindades femininas, também presentifica algumas pautas feministas do século XX.

Por estes motivos defendemos que nossa fonte, por intermédio das imagens de Maria, opera como um vórtice transtemporal. Estas imagens apresentam, através da materialidade do cinema, os efeitos de presença de passados, do presente e de expectativas para o futuro. Como vórtice transtemporal, “Io sono con te” presentifica as confluências, as tensões e as oscilações destas temporalidades, o que transmite a sensação de sua historicidade e experiências, conjugando sobrevivências e expectativas situadas no tempo presente da obra.

Estas temporalidades foram acessadas através da visualidade produzida pelas imagens sobre Maria e de sua relação com outros personagens. As imagens, acompanhadas de sons e movimentos, motivo pelo qual ensejam uma visualidade, nos permitiu acessar tais experiências

a partir de suas interações com o cotidiano da realidade social. Tais imagens ainda foram capazes de produzir algum tipo de intervenção nessa mesma realidade.

As imagens filmicas de Maria revelaram algumas das transformações que as imagens ancestrais do Sagrado Feminino sofreram, no contexto da longa duração, como as apropriações e reinterpretações feitas pelo cristianismo, dos símbolos, das imagens, dos atributos e dos epítetos referentes as deusas antigas. Para que pudesse permanecer, a Ancestralidade do Sagrado Feminino teve que ser continuamente ressignificada, transformada, esvaziada ou distorcida. E as imagens de Maria, na obra de Micheli e Chiesa, é um dos resultados desse processo contínuo de ressignificações. Pois, compreendemos a figura Maria como uma imagem ancestral do Sagrado Feminino e, por consequência, uma extensão, desdobramento ou, ainda, uma legítima divindade feminina, que sobreviveu dentro do cristianismo/catolicismo.

Neste sentido, concordamos com a personagem Morgana Le Fay da obra literária “As Brumas de *Avalon*”, da escritora estadunidense Marion Zimmer Bradley, publicado em 1979, ao afirmar que Maria é a própria Deusa. Esta obra, que apresenta o universo de *Camelot*, Rei Artur, *excalibur*, Merlin e Viviane, tem como protagonista a própria Morgana que, na ocasião de sua afirmação sobre Maria, buscava refúgio em um convento, após a série de eventos traumáticos que põe fim a era de *Avalon*<sup>231</sup>.

Morgana, que se encontrava num templo cristão, se depara com a imagem de Maria, momento que a sacerdotisa conseguiu sentir a presença e o poder da Deusa que habitava a antiga *Avalon*. Este encontro a fez entender que a divindade não tinha abandonado a humanidade, mas pelo contrário, sempre estaria presente no coração de homens e mulheres. Morgana entendeu que Maria era a própria Deusa, mas sob a roupagem cristã<sup>232</sup>.

Assim como Morgana, também entendemos Maria como a Deusa, ou melhor, como uma divindade feminina inserida no rol de tantas outras, mas no contexto do filme “Io sono con te”. A produção de Micheli e Chiesa expressa essa relação de continuidade, permanências, personificações e sobrevivências das imagens míticas das deusas antigas e seus atributos, em Maria. Essa relação também se expressa pela forma como tais divindades aparecem nos mitos e narrativas que lhe são atribuídas, pelo vínculo que estabeleceram com as pessoas e que (re)emergem com outras roupagens históricas.

“Io sono con te” revelou, por meio da visualidade produzida pelas imagens de Maria, montagens de diferentes memórias, estratos de tempos que coexistem e revelam a sua

---

<sup>231</sup> *Avalon* foi o local onde Morgana Le Fay fez seu treinamento para sacerdotisa com sua tia Viviane.

<sup>232</sup> Para maiores informações, consultar: BRADLEY, Marion Zimmer. *As Brumas de Avalon: o prisioneiro da árvore*. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurélio P. Cesarino. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

complexidade, de espaços que apontaram para as migrações simbólicas e as sobrevivências culturais na longa duração, produzindo outras/novas imagens e em distintos suportes (materialidade das comunicações).

As imagens de Maria, ao apresentarem a tessitura de resíduos, traços e vestígios de tempos distintos, de uma memória inconsciente e/ou involuntária nos revelaram as sobrevivências, os anacronismos e os reencontros de temporalidades contraditórias e descontínuas. Essas imagens foram e são verdadeiras mediadoras, capazes de presentificar tradições culturais vivas e dinâmicas e que contribuem para dar forma, sentido e existência ao mundo e as pessoas.

Mesmo diante de todas tentativas de apagamento e marginalização das deusas antigas, nossa fonte, elaborada como um produto posto em circulação na sociedade e pensada a partir de encargos e diretrizes relativos à sua época de produção, comercializável, colecionável, consumível e reinterpretado por um determinado público. Possibilita o contato com determinadas imagens ancestrais que permanecem de forma ressignificada em Maria, uma vez que “Io sono con te” é um objeto cultural produzido por humanos.

Essas imagens estão vivas e evocam memórias que foram constituídas por imaginários sociais e experiências temporais. Elas demonstram o movimento de imagens do passado que, ao serem ressignificadas, sobrevivem como fantasmas no presente, lançando suas expectativas sobre o futuro. Também são capazes de presentificar um presente remanescente e tornar presente um passado mnésico, ancestral e seu repertório de imagens sobre o Sagrado Feminino, através das imagens filmicas de Maria.

Como vórtice transtemporal, “Io sono con te” demonstra algumas possibilidades do pós vida de imagens antigas e suas energias, por meio dos atributos, epítetos, símbolos e elementos presentificados nas imagens de Maria, projetando novas expectativas sobre o futuro, no presente. As imagens filmicas de Maria são como fragmentos da História presentes no tempo presente, para além de sua própria visibilidade. Estar diante destas imagens é estar diante das temporalidades que as constituem e nos constitui. Elas revelam os movimentos, os fios condutores e seus entrelaçamentos sobre o sagrado, o feminino e o que diz “ser” humano, ao humanizar e configurar o tempo.

Consideramos as imagens de Maria, analisadas nessa pesquisa, como verdadeiras máquinas do tempo, que garantiram a transmissão e a impureza essencial de tempos heterogêneos. Interrogar as imagens de Maria no filme “Io sono con te” possibilitou conhecer como foram postas as relações das dimensões temporais do passado e do futuro, a partir do contexto de produção da obra (presente). Elas revelaram as imagens do tempo no tempo e os

tempos da imagem, na imagem. Estas as imagens também se constituem como um espaço do tempo, no tempo e presentificaram as experiências de temporalidades descontínuas, heterogêneas e não lineares, ressignificando-as e adquirindo novos contornos, em seu formato e conteúdo, ao solicitar um novo olhar sobre elas.



## BIBLIOGRAFIA

### 6.1. Filmes

A MAIOR HISTÓRIA DE TODOS OS TEMPOS. Dirigido por Georges Stevens. EUA. Roteiro de James Lee Barrett e George Stevens. Produzido por Georges Stevens Productions. Dist. 20th Century Fox Home Entertainment, 1965, (168 min.).

A MORTA VIVA. Dirigido por Jacques Tourneur. EUA. Roteiro de Curt Siodmak, Ardel Wray. Produzido por RKO Radio Pictures (presents) (as R K O Radio Pictures, Inc.). Dist. RKO Radio Pictures, 1943, (69 min.).

A PAIXÃO DE CRISTO. Dirigido por Mel Gibson. EUA. Roteiro de Mel Gibson e Benedict Fitzgerald. Produzido por Icon Productions. Dist. 20th Century Fox Brazil, 2004. (122 min.).

A ÚLTIMA TENTANÇA DE CRISTO. Dirigido por Martin Scosese. EUA/Canadá. Roteiro de Paul Schrader. Produzido por Universal Pictures Cineplex Odeon Films. Dist. CIC Vídeo, 1988, (164 min.).

A VIDA DE CRISTO. Roteiro de Herman Basile. França. Editora Católica, 1896. (5 minutos)

CARRIE, A ESTRANHA. Dirigido por Brian Palma. EUA. Roteirizado por Stephen King, Lawrence D. Cohen. Produzido por Red Bank Films. Dist. 20th Century Fox Home Entertainment, 1976, (98 min.).

DEMONS. Dirigido por Lamberto Bava. Itália. Roteiro de Dario Argento, Lamberto Bava, Dardano Sacchetti, Franco Ferrini. Produzido por DACFILM Rome. Dist. Cult Classic, 1985, (88 min.).

DIVERGENTE. Dirigido por Neil Burger. EUA. Roteiro de Evan Daugherty, Vanessa Taylor. Produzido por Summit Entertainment (presents), Red Wagon Entertainment. Dist. Paris Film, 2014, (140 min.).

FROZEN: UMA AVENTURA CONGELANTE. Dirigido por Chris Buck e Jennifer Lee. EUA. Roteiro de Shane Morris, Chris Buck e Jennifer Lee. Produzido por Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures. Dist. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2013, (102 min.).

IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.).

JESUS: A HISTÓRIA DO NASCIMENTO. Dirigido por Catherine Hardwicke. E.U.A. Dirigido por Mike Rich. Produzido por New Line Cinema, Sound for Film, Temple Hill Entertainment. Dist. Playarte Home Vídeo/New Line Cinema, 2006, (98 min.)

JOGOS VORAZES. Dirigido por Ross Gary. EUA. Roteiro de Gary Ross, Suzanne Collins, Billy Ray. Produzido por Lionsgate, Color Force. Dist. Paris Film, 2012, (142 min.).

MALÉVOLA. Dirigido por Robert Stromberg. EUA/Reino Unido. Roteiro de Linda Woolverton. Produzido por Jolie Pas, Roth Films, Walt Disney Pictures. Dist. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2014, (90 min.).

MARIA DE NAZARETH. Dirigido por Jean Delannoy. França. Roteiro de Jean Delannoy e Jacques Douyau. Produzido por Belvision, CFRT, Filmes Azur, Produções e Serviços Marroquinos (MPS). Dist. Média Films-Dargaud (1995) (France) (theatrical), Polyband (2009), (Alemanha) (DVD), Fita superior (Brasil) (VHS), Trinity Broadcasting Network (TBN) (2006) (USA) (TV), 1995, (110 min.),

MARIA, EM NOME DA FÉ. Kevin Connor. EUA. Roteiro de Albert Ross. Produzido por HCC Happy Crew Company, Hallmark Entertainment, The Shriver Family Film Company. Dist.: Alpha Filmes, 1999, (88 min.).

MARIA, FILHA DE SEU FILHO. Direção de Fabrízio Costa. Itália. Roteirizado por Massimo de Rita e Simone de Rita. Produzido por Canale 5 e Titanus. Dist. Versátil Home Vídeo, 2000, (177 min.)

MARIA, MÃE DE JESUS. Dirigido por Giacomo Campiotti. Itália. Roteiro de Francesco Arlanch. Produzido por Lux Vide, Bayerischer Rundfunk (BR), Beta Film, Tellux Film, Telecinco, Rai Fiction. Dist. At Entertainment (2013) (Japan) (DVD), Bayerischer Rundfunk (BR) (2012) (Germany) (TV), Pidax Film (2013) (Germany) (DVD), Rai 1 (2012) (Italy) (TV), 2012 (200 min.)

MARIA, MÃE DO FILHO DE DEUS. Moacyr Góes. Brasil. Roteiro de Thiego Balteiro, Marta Borges, Moacyr Góes, Marco Ribas de Farias, Maria de Souza. Produzido por Columbia Pictures do Brasil, Diler & Associados, Globo Filmes (co-production), Labo Cine do Brasil Ltda., Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Teleimage. Dist. Columbia TriStar (2003) (Brazil) (theatrical), 2003 (107 min.)

MARY AND JOSEPH. Dirigido por Eric Till. Canadá: Roteiro de Carmen Culver. Produzido por Lorimar Productions, CiP - Europäische Treuhand AG. Dist. National Broadcasting Company (NBC) (1979) (USA) (TV) (original airing), USA Home Video (II) (1984) (USA) (VHS), Warner Home Video (1994) (USA) (VHS), Trinity Broadcasting Network (TBN) (2005) (USA) (TV), 1979, (152 min.).

MOANNA. Dirigido por Ron Clements, John Musker, Don Hall, Chris Williams. EUA. Roteiro de Jared Bush. Produzido por Hurwitz Creative (EPK), Walt Disney Animation Studios (created and produced by), Walt Disney Pictures (presents). Dist. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2017, (107 min.).

MULHER MARAVILHA. Dirigido por Patty Jenkins. EUA. Roteirizado por Allan Heinberg, Produzido por Warner Bros. (presents), Atlas Entertainment, Cruel & Unusual Films, DC Entertainment, Dune Entertainment (in association with) (as Rat- ac Dune Entertainment LLC), Tencent Pictures, Wanda Pictures. Dist. Warner Bros., 2017, (141 min.).

NOITES DE TERROR. Dirigido por Tobe Hooper. EUA. Roteiro de Rom Globus, Daniel Matmor. Produzido por Global Pictures Golan-Globus Productions. Distribuído por Warner Home Vídeo, 1993,(95 min.).

O ATAQUE DA MULHER DE 15 METROS. Dirigido por Nathan Juran. EUA. Roteiro de Mark Hanna. Produzido por Woolner Brothers Pictures Inc. Dist. Allied Artists Pictures, 1958, (65 min.).

O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS. Dirigido por Pier Paolo Pasolini. Itália. Roteiro de Pier Paolo Pasolini. Produzido por Arco Film, Lux Compagnie Cinématographique de France. Dist. Titanus, 1964, (133 min.).

O EXORCISTA. Dirigido por William Friedkin. EUA. Roteiro de William Peter Blatty, William Peter Blatty. Produzido por Warner Bros., Hoya Productions. Dist. Warner Home Vídeo, 1973, (132 minutos).

O QUINTO ELEMENTO. Dirigido por Luc Besson. França. Roteiro de Luc Besson e Robert Mark Kamen. Produzido por Columbia Pictures, Gaumont, Pinewood Studios. Dist. Columbia TriStar, 1997, (126 min.).

O REI DOS REIS. Direção de Nicholas Ray. E.U.A. Roteiro: Philip Yordan. Produzido por Samuel Bronston Productions. Dist. MGM/UA – Home Vídeo, 1961, (168 min.).

O REI DOS REIS. Dirigido por Cecil DeMille. EUA. Roteiro de Jeanie Macpherson. Produzido por DeMille Pictures Corporation. Dist. Continental Home Vídeo, 1927, (112 min.).

SHEREK. Dirigido por Andrew Adamson, Vicky Jenson. EUA. Roteiro de Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger SH Schulman. Produzido por DreamWorks Animation, DreamWorks, Pacific Data Images (PDI). Dist. United International Pictures (UIP), 2001. (90 min.).

STAR WARS VII: O DESPERTAR DA FORÇA. Dirigido por Jeffrey Jacob Abrams. EUA. Roteiro de Lawrence Kasdan, J.J. Abrams, Michael Arndt, George Lucas. Produzido por Lucasfilm (as Lucasfilm Ltd.), Bad Robot, Truenorth Productions (production services: Iceland), Walt Disney Pictures (uncredited). Dist. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2015, (136 min.).

THE NATIVITY. Dirigido por Bernard Kowalsky. EUA. Roteiro de Morton S. Fine, Millard Kaufman. Produzido por D'Angelo-Bullock-Allen Productions, 20th Century Fox Television, Dist. 20th Century Fox Home Entertainment (2001-2003) (USA) (VHS) (video), American Broadcasting Company (ABC) (1978) (USA) (TV) (original airing), Trinity Broadcasting Network (TBN) (2008) (USA) (TV) 1978, (98 min.).

UMA FILHA PARA O DIABO. Dirigido por Peter Sykes. EUA. Roteiro de Christopher Wicking. Produzido por Hammer Films (as Hammer Film Productions Ltd. London), Terra-Filmkunst (as Terra Filmkunst GMBH Berlin). Dist. Cine Artists Pictures, 1976, (95min.).

VALENTE. Dirigido por Mark Andrews, Brenda Chapman, Steve Purcell. EUA. Roteiro de Brenda Chapman, Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman, Irene Mecchi. Produzido por Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios. Dist. Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012, (93 min.).

## 6.2. Fontes

A bem-aventurada Virgem Maria Mãe de Deus no mistério de Cristo e da Igreja - *Lumen Gentium*, Capítulo VIII. Coleção Theotókos, volume 1. Brasília, Edições CNBB, 2016.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Editora Paulus, 2004.

Constituição dogmática Lumen Gentium. Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vatii\\_const\\_1964121\\_lumen-gentium\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_1964121_lumen-gentium_po.html). Acessado em: 13/11/2014.

Evangelho Apócrifo de Tiago. Disponível em: <http://www.autoresespiritasclassicos.com/evangelhos%20apocrifos/Apocrifos/Evangelhos%20Apocrifos.htm>. Acessado em: 11/12/1017.

Evangelho Pseudo-Mateus da infância. Disponível em: <http://www.autoresespiritasclassicos.com/evangelhos%20apocrifos/Apocrifos/Evangelhos%20Apocrifos.htm>. Acessado em: 11/12/1017.

IO SONO CON TE. Dirigido por Guido Chiesa. Itália. Roteiro de Nicoletta Micheli, Filippo Kalomenidis e Guido Chiesa. Produzido por Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. Dist. Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema, 2010, (102 min.).

JESUS: A HISTÓRIA DO NASCIMENTO. Dirigido por Catherine Hardwicke. E.U.A. Dirigido por Mike Rich. Produzido por New Line Cinema, Sound for Film, Temple Hill Entertainment. Dist. Playarte Home Vídeo/New Line Cinema, 2006, (98 min.).

MARIA DE NAZARETH. Dirigido por Jean Delannoy. França. Roteiro de Jean Delannoy e Jacques Douyau. Produzido por Belvision, CFRT, Filmes Azur, Produções e Serviços Marroquinos (MPS). Dist. Média Films-Dargaud (1995) (France) (theatrical), Polyband (2009), (Alemanha) (DVD), Fita superior (Brasil) (VHS), Trinity Broadcasting Network (TBN) (2006) (USA) (TV), 1995, (110 min.).

MARIA, EM NOME DA FÉ. Kevin Connor. EUA. Roteiro de Albert Ross. Produzido por HCC Happy Crew Company, Hallmark Entertainment, The Shriver Family Film Company. Dist.: Alpha Filmes, 1999, (88 min.).

MARIA, FILHA DE SEU FILHO. Direção de Fabrízio Costa. Itália. Roteirizado por Massimo de Rita e Simone de Rita. Produzido por Canale 5 e Titanus. Dist. Versátil Home Vídeo, 2000, (177 min.)

MARIA, MÃE DE JESUS. Dirigido por Giacomo Campiotti. Itália. Roteiro de Francesco Arlanch. Produzido por Lux Vide, Bayerischer Rundfunk (BR), Beta Film, Tellux Film, Telecinco, Rai Fiction. Dist. At Entertainment (2013) (Japan) (DVD), Bayerischer Rundfunk (BR) (2012) (Germany) (TV), Pidax Film (2013) (Germany) (DVD), Rai 1 (2012) (Italy) (TV), 2012 (200 min.)

MARIA, MÃE DO FILHO DE DEUS. Moacyr Góes. Brasil. Roteiro de Thiego Balteiro, Marta Borges, Moacyr Góes, Marco Ribas de Farias, Maria de Souza. Produzido por Columbia Pictures do Brasil, Diler & Associados, Globo Filmes (co-production), Labo Cine do Brasil

Ltda., Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Teleimage. Dist. Columbia TriStar (2003) (Brazil) (theatrical), 2003 (107 min.)

### 6.3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria Zina Gonçalves de. *O sagrado feminino: da Pré-História à Idade Média*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/269972979/o-Sagrado-Feminino-Da-Pre-Historia-a-Idade-Media-Maria-Zina-Goncalves-de-Abreu>  
Acessado em 23/06/2019

AFONSO El Sabio. *Setenario*. Argentina: Facultad de Filosofía y letras de La Universidad de Buenos Aires, 1945.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus: contra os pagãos*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1990.

ALETEIA. *Brasil é o país com maior número de católicos do mundo*. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2017/04/11/brasil-e-o-pais-com-o-maior-numero-de-catolicos-do-mundo/>  
Acessado em 07/05/2018

AMARAL, Maria Theresa Moura Brasil.. *Ártemis Sagitária*. IN: ALVARENGA, Maria Zélia. *Mitologia simbólica estruturas da psique & regências míticas*. São Paulo: Casa do pedagogo, 2007.

ANDRADE, Letícia Martins. Slide de apresentação no I Simpósio Medieval da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ-MG), realizado entre os dias 14 a 14 de setembro, do ano de 2018. Nesta ocasião, a referida professora apresentou a conferência intitulada: Santana mestra e a linhagem feminina da sabedoria, do gótico ao barroco. IN: “Iconografia: O imaginário medieval e suas permanências no barroco mineiro – Caso de São João Del Rei”.

AQUINO, Tomás de. *Verdade e conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1999..

ARMSTRONG, Karen. *Breve História do Mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

BAGGENSTOSS, Grazielly Alessandra. *Justiça: Sobre Feminismos*. *Carta Capital*. 14 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/justica/sobre-feminismos/>  
Acessado em 25/09/2019.

BALDOCK, John. *Mulheres na Bíblia - Atos Heróicos, Nascimento Miraculosos, Confrontos, Rivalidades e Amor Verdadeiro*. M.Books do Brasil Editora Ltda. São Paulo, 2009.

BARBAS, Helena. *A saga de Inanna (Antologia de Poemas)*. Lisboa, 17 de Outubro de 2004 rev. Junho 2006

BARBOSA, Leandro Mendonça. X Encontro Estadual de História - Didática da História: pesquisar, explicar, ensinar. *A Ártemis Barbarizada da Tragédia: entre o escritor e o receptor*. 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/14634084/A\\_%C3%81RTEMIS\\_BARBARIZADA\\_DA\\_TRAG%C3%89DIA\\_ENTRE\\_O\\_ESCRITOR\\_E\\_O\\_RECEPTOR](https://www.academia.edu/14634084/A_%C3%81RTEMIS_BARBARIZADA_DA_TRAG%C3%89DIA_ENTRE_O_ESCRITOR_E_O_RECEPTOR). Acesso em 23/06/2019.

\_\_\_\_\_. *REPRESENTAÇÕES DO CTONISMO NA CULTURA GREGA (SÉCULOS VIII-V A.C.)* (Tese de Doutorado). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/11696> Acessado em: 28/05/2019

BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo; SILVEIRA, Aline Dias da ; ZDEBSKYI, Janaina De Fátima . O Sagrado Feminino entre Hebreus e Cristãos: Das Grandes Deusas à Maria. *REVISTA DE HISTÓRIA COMPARADA* (UFRJ), v. 12, p. 6-34, 2018. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/13045> Acessado em 22/05/2019

BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo. *A reinvenção do mito Mariano: a “envaginação” dos filmes de Cristo no cinema e o imaginário feminino* (Dissertação de Mestrado). Unimontes: Montes Claros, 2016.

BAUGH, Lloyd, *Imaging the Divine- Jesus and Christ-Figures in Film*. Franklin, Wisconsin, Sheed & Ward, 2000.

BEDOULLE, Guy. *Du Spirituel dans le Cinema*, Paris: Les Editions du CERF, 1985.

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouane. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Sobre o Conceito de História*. In: *Obras escolhidas: v. 1. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouane. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEZERRA, Karina Oliveira. *A WICCA NO BRASIL: Adesão e permanência dos adeptos na Região Metropolitana do Recife* (Dissertação de Mestrado). Universidade Católica de Pernambuco: Recife, 2012.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval e a invenção do Amor*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOFF, Leonardo; BOFF, Clodóvis. *Como fazer Teologia da Libertação*. 8ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BONALDO, Rodrigo Bragio. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004. *Aedos*. Num. 5, vol. 2, Julho-Dezembro 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/aedos/article/viewFile/10707/7316> Acessado em: 23/01/2017

BONETTI, Maria Cristina de Freitas. *O sagrado feminino e a serpente: performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas* (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Goiânia, 2013. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3618> Acessado em 22/06/2019

BRADLEY, Marion Zimmer. *As Brumas de Avalon: o prisioneiro da árvore*. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

\_\_\_\_\_. *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

BRAUDEL, Fernand. *Memórias do Mediterrâneo: Pré-História e Antiguidade*. Lisboa: Terramar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Felipe II*. 2 vols. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BURUCÚA, José Emílio. *História, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Daniela Queiroz. *Entre o eucronismo e o anacronismo: Percepções da imagem na coluna Garotas do Alceu*. Florianópolis: PPGH-UFSC, 2014 [Tese de Doutorado]

\_\_\_\_\_. Um pensamento montado: Aby Warburg entre uma biblioteca e um atlas. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* Julho - Dezembro de 2016 Vol.13 Ano XIII nº 2. p.17. Disponível em: [http://www.revistafenix.pro.br/PDF38/Artigo\\_7\\_secao\\_livre\\_Daniela\\_Queiroz\\_Campos\\_Fenix\\_Jul\\_Dez\\_2016.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF38/Artigo_7_secao_livre_Daniela_Queiroz_Campos_Fenix_Jul_Dez_2016.pdf). Acessado em 24/01/2019.

CANÇÃO NOVA. *Quem Somos*. Disponível em: <http://comunidade.cancaonova.com/quem-somos/>. Acessado em 27/11/2017.

CARNEVALE, Tricia Magalhães. *Hekate, de deusa ctônica dos atenienses do período clássico à deusa da feitiçaria no imaginário social do Ocidente* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2012. Disponível em:

[http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ\\_1d951f5cb29606f9b1c3c80157ac943c](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_1d951f5cb29606f9b1c3c80157ac943c) Acesso em 23/06/2019

CARREGA, Jorge Manuel Neves. *O Cinema Bíblico: perspectiva histórica de um gênero cinematográfico*. Revista interartes, VIII. Suplemento n°22 da Revista STUDIA (loulé 2012). Disponível em [https://www.academia.edu/2392257/O\\_cinema\\_b%C3%ADblico\\_perspectiva\\_hist%C3%B3rica\\_de\\_um\\_g%C3%A9nero\\_cinematografico?login=rodoxbastos@gmail.com&email\\_was\\_taken=true](https://www.academia.edu/2392257/O_cinema_b%C3%ADblico_perspectiva_hist%C3%B3rica_de_um_g%C3%A9nero_cinematografico?login=rodoxbastos@gmail.com&email_was_taken=true). Acesso em 02/02/2015

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTROS, Dannyel Teles de. A FESTA DAS ALMAS: O CULTO AOS ANCESTRAIS NO NEOPAGANISMO. *Revista Último Andar* (ISSN 1980-8305), n. 28, 2016.

CHIESA, Guido. *A proposito del'intervento di Wu Ming su IO SONO CON TE*. IN: Guido Chiesa. 25 de novembro de 2010. Disponível em: <http://guidochiesa.net/2010/nov/25/proposito-delintervento-di-wu-ming-su-io-sono-con-/> Acessado em 23/01/2018.

\_\_\_\_\_. *IO SONO CON TE: genesi di un film*. IN: Guido Chiesa. 2012. Disponível em <http://guidochiesa.net/media/opera/nicoletta-micheli-e-guido-chiesa/io-so/Genesi%20di%20un%20film.pdf> : Acessado em 18/01/2018.

CHRISTIAN, Roger. *Joseph and Mary*. Canadá. North Bay, Ontario, Canada, 2016. (82 minutos).

CORDEIRO, Luiza Helena Lobo. A “QUEIMA DE SUTIÃS” DE 1968: RELAÇÕES ENTRE CORPO E ROUPA NA CONSTRUÇÃO DE UM ACONTECIMENTO SIMBÓLICO FEMINISTA. *Bilros*, Fortaleza, v. 6, n. 13, p. 138-158, set.-dez., 2018. Disponível em: <http://seer.uece.br/?journal=bilros&page=article&op=view&path%5B%5D=3502&path%5B%5D=2626> Acessado em 23/10/2019

COSTA, Auto Martins. EGRÉGORA MAÇÔNICA: FENÔMENO DA FORÇA ESPIRITUAL. *Revista O Buscador - Campina Grande- PB Brasil Ano 2 N° 1* pag. 32 – 37 jan/jun – 2017. Disponível em: <https://www.gvaa.com.br/revista/index.php/OBuscador/article/view/5079/0> Acessado em 11/01/2019.

COSTA, Elisabete da Silva. *A Magia nos Amores de Ovídio: Propaganda Política ou Paródia Divertida?* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/Elisabetecosta.pdf> Acessado em 23/06/2019

DALARUN, Jacques. Olhares de Clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). *História das mulheres: A Idade Média*, Porto: edições afrontamento, 1990

DAVID, Gérard (ateliê). *A árvore genealógica de Santana*. c.1500. Óleo sobre madeira; 88x69,5cm. Lyon, MuséedesBeaux-arts



DAVIS, Ângela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo, 2018.

DAVIS, Tim; KINNARD, Roy. *Divine images: A History of Jesus on the Screen*. New York: Citadel Press- Carol Publishing Group, 1992.

DEVEREUX, Georges. *Mulher e Mito*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. “El punto de vista anacrônico”. *Revista de Occidente*, n. 213. (1999): 25-40

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins fontes, 2001.

DURLEY, Michael P. *AN ANALYSIS OF CINEMATIC PRESENTATIONS OF THE VIRGIN MARY FROM 1897- 1999: A THEOLOGICAL APPRAISAL OF A SOCIO-CULTURAL REALITY*. Dayton, Ohio: IMRI. 2000. Disponível em: [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=udmarian1427818757&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=udmarian1427818757&disposition=inline). Acessado em: 16/03/2017.

ELIADE, M. *Ferreiros e alquimistas*. Lisboa: Relógio D’Água, 1987.

\_\_\_\_\_. *Histórias das Crenças e das Ideias Religiosas*. São Paulo: editora Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Editions Gallimard, 1957.

\_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano – a essência das religiões*. São Paulo: Martins fontes, 1996.

EIDÉ. *Intervista a Guido Chiesa su “Io sono con te”*. EIDÉ: ESPERIENZE INNOVATIVE DI EDUCAZIONE. (S/D). Disponível em: <http://www.coopeide.org/web/?p=82> Acessado em 22/01/2018.

EURÍPEDES. *Ifigênia em Áulis. As Fenícias. As Bacantes*. Tradução Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: S/D. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/232204329/Euripedes-As-Bacantes> Acessado em: 22/06/2019

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. São Paulo: Zahar, 2002

ESPIG, Márcia Janete. *Ideologias, Mentalidades e Imaginário: Cruzamentos e aproximações teóricas*. Anos 90. Porto Alegre. n.10. Dez. 1998.

ESPÍNDOLA, Gabriela. *A trajetória do poder da mulher: do lar ao mercado de trabalho*. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/eudelucy/a-trajetria-do-poder-da-mulher-do-lar-ao-mercado-de-trabalho>. Acesso em: 19 de dezembro de 2014.

FANTAPPIÉ, Marcelo. Epigenética e memória celular. *Revista Carbono*, n. 3, 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/03-epigenetica-e-memoria-celular-marcelofantappie/>. Acesso em 23/08/2019.

FERNANDES, Cássio. O legado antigo entre transferências e migrações. *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 338-346, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v15n28/1518-3319-topoi-15-28-00338.pdf> Acessado em 12/06/2019.

FERNANDES, Wolney. Atlas de imagens e seus intervalos. Uma constelação de conceitos flutuantes. *Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 144-155 - mai./ago.2014*. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15115> Acessado em 24/01/2019.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: NORA, P.; LE GOFF, J. (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

FILHO, Celso Luiz Terzetti. *A Deusa não conhece fronteiras e conhece todas as línguas: Um estudo sobre a religião Wicca nos Estados Unidos e no Brasil*. (Tese de Doutorado). São Paulo: PUC-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19274/2/Celso%20Luiz%20Terzetti%20Filho.pdf> Acessado em: 26/09/2019.

FILHO, Jorge Cardoso; MARTINS, Bruno. Presença e materialidade na experiência contemporânea. *ALCEU - v. 11 - n.21 - p. 145 a 161 - jul./dez. 2010*. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu21\\_10.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu21_10.pdf) Acessado em: 27/02/2017.

FLAX, Jane. *Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista*. In: HOLLANDA Heloísa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FORTUNA, Maria. *Mulheres queimam sutiã na Lapa*. O Globo. 06/05/2016. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/mulheres-queimam-sutia-na-lapa.html> Acessado em 05/01/2018

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Os três dedos de Adão: Ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

FRAZER, James George. *O Ramo de Ouro versão ilustrada*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1982. Disponível em: <http://www.auroradourada.com/gallery/o-ramo-de-ouro-sir-james-george-frazer-ilustrado.pdf> Acessado em 13/01/2019.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. (tradução Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras,

2010. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13019.pdf>. Acessado em 22/08/2019.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve História do feminismo*. São Paulo: Editora Claridade, 2015.

GÓES, Laércio Torres de. *O mito cristão no cinema: "o verbo se fez luz e se projetou entre nós"*. Salvador: EDUFBA, 2003.

GUERRA, Flávia. Estadão. *Titanus, ou uma breve história do cinema italiano*. São Paulo, 31 de agosto de 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,titanus-ou-uma-breve-historia-do-cinema-italiano-imp-,1552464>. Acessado em: 23/02/2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUZZO, Morgani. *Campos e corpos plurais: os feminismos das Marchas das Vadias no Brasil* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas: Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/198991/PICH0206-T.pdf?sequence=-1> Acessado em 12/10/2019.

GUNNING, Tom. *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*. Rutgers University Press, 2015.

GRACE, Pamela. *Blockbuster Jesus: the Hagiopic, Fundamentalism, and Religious Violence* (Dissertação de Mestrado). New York University, 2004. Disponível em: <<http://search.proquest.com/docview/305167312/abstract>> Acessado em: 13/03/2017.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História & Audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HESÍODO. Teogonia. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995. Disponível em: [https://www.assisprofessor.com.br/documentos/livros/hesiodo\\_teogonia.pdf](https://www.assisprofessor.com.br/documentos/livros/hesiodo_teogonia.pdf) Acessado em 22/06/2019 Acessado em: 23/06/2019.

HIGGINS, Sabrina. Divine Mothers: The Influence of Isis on the Virgin Mary in Egyptian Lactans-Iconography. *Journal of the Canadian Society for Coptic Studies* 3–4 — 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/1954926/Divine\\_Mothers\\_The\\_Influence\\_of\\_Isis\\_on\\_the\\_Virgin\\_Mary\\_in\\_Egyptian\\_Lactans-Iconography\\_Journal\\_of\\_the\\_Canadian\\_Society\\_for\\_Coptic\\_Studies\\_3\\_4\\_2012\\_71-90](https://www.academia.edu/1954926/Divine_Mothers_The_Influence_of_Isis_on_the_Virgin_Mary_in_Egyptian_Lactans-Iconography_Journal_of_the_Canadian_Society_for_Coptic_Studies_3_4_2012_71-90) Acessado em: 23/06/2019.

HINOS DE CALÍMACO. In: WERNER, Erika. Os hinos de Calímaco: Poesia e Poética. São Paulo: Humanitas, 2012. 464p. p. 223-268.

HINO HOMÉRICO A DEMÉTER. Tradução: Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2009.

Jablonka, E.; Lamb, M.J. Soft Inheritance: challenging the Modern Synthesis. *Genetics and Molecular Biology*, 31: 2, 389-395 (2008)

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 -1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JASMIN, Marcelo. Apresentação. IN: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Uma contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

JOHNSON, Timothy J.; OTTAVIANI-JONES, Barbara. *The Virgin Mary on Screen: Mater Dei or Just a Mother in Guido Chiesa's Io Sono con Te (I Am with You)*. Vol. 18: Iss. 1, Article 48. 2014. Disponível: <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss1/48>. Acessado em 16/03/2017.

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUSTEN, Djulia. GESTO ENTRE IMAGEM E PALAVRA: WALTER BENJAMIN COM ABY WARBURG. *Scripta Alumni - Uniandrade*, n. 15, 2016. Disponível em: <https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/article/view/338> Acessado em 05/10/2019.

KELLERMANN, Natan. Epigenetic Transmission of Holocaust Trauma: Can Nightmares Be Inherited? *Isr J Psychiatry Relat Sci*, v. 50, n. 1, p. 33-39. 2013. Disponível em: <[https://doctorsonly.co.il/wp-content/uploads/2013/07/08\\_Epigenetic-Transmission.pdf](https://doctorsonly.co.il/wp-content/uploads/2013/07/08_Epigenetic-Transmission.pdf)>. Acesso em 23/08/2019.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

KHALIL, Anna G; KHALIL, Gebara. *A nova sociedade: A tese*. Clube de Autores (managed), 2010

KOCHANIEWICZ, Boguslaw. Cinematographic Transformations of the Gospel. A Mariological Perspective. *Poznanskie Studia Teologiczne* 27(2013) s. 107-115. Disponível em: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-2131aefd-f9c5-44db-9a71-338984d42a66>. Acessado em: 16/03/2017.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KREUTZ, Katia. Neorealismo italiano. Movimentos cinematográficos - *AIC (Academia internacional de cinema)*, 2018. Disponível em: < <https://www.aicinema.com.br/neorealismo-italiano/> > Acessado em: 23/06/2020

LACERDA, Juliana Andrade de. *O tempo anacrônico nos Atlas de Warburg e Richter*. 2014. 94 p. Dissertação Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.

\_\_\_\_\_. (1955). *A Estrutura dos Mitos*. IN: Antropologia Estrutural, São Paulo: Cossaic Naify, 2009.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. Navegadores e Artesãos Helenos no Mediterrâneo Ocidental. *PHOÏNIX*, RIO DE JANEIRO, 15-2: 54-61, 2009. Disponível em: [encurtador.com.br/ouxJ0](http://encurtador.com.br/ouxJ0) Acessado em: 17/06/2019

LIMA, Raquel dos Santos Sousa; TEIXEIRA, Igor Salomão. Ser mãe: o amor materno no discurso católico do século XIX. *Revista Horizonte*. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 113-126, jun., 2008. Disponível em: [http://www.pucminas.br/documentos/horizonte\\_12\\_artigo\\_05.pdf](http://www.pucminas.br/documentos/horizonte_12_artigo_05.pdf). Acesso: 10 agosto de 2016.

Livro de Tiago. IN: Cinco Evangelhos Apócrifos. *Caminho do Céu*. Disponível em: [http://www.efapsaocarlos.net.br/docs/cinco\\_evangelhos\\_apocrifos.pdf](http://www.efapsaocarlos.net.br/docs/cinco_evangelhos_apocrifos.pdf) Acessado em: 18/07/2017.

LOSADA, Manuel. *Imaginário radical: A proposta de Castoriadis à atual crise dos paradigmas no campo das ciências naturais e sociais*. Boletim interfaces da psicologia da UFRURALRJ. p. 44-62. Disponível em <http://www.ufrj.br/seminariopsi/2009/boletim2009-1/losada.pdf>. Acessado em 19/02/2014

LUPI, João. Iconoclastas, Antirréticos e o Poder da Imagem. *Ágora Filosófica*. Ano 1. N. 2. Jul/dez, 2001. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4238/4238.PDF> Acessado em 21/04/2018

LUPI, Tiziana. *GUIDO CHIESA. "Eu, do ateísmo ao crente e do meu filme sobre Maria"*. IN: Avvenire.it. 19 de outubro de 2010. Disponível em: [https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa\\_201010190808159000000](https://www.avvenire.it/agora/pagine/guido-chiesa_201010190808159000000) Acessado em: 18/01/2018.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACEDO, José Rivair. *A Mulher na Idade Média*. São Paulo: contexto, 2002.

MALONE, Peter. *Mary on the screen*. 2014. Disponível em: <http://www.crecinternational.org/phocadownload/publicen/MARY%20ON%20THE%20SCREEN.pdf>. Acessado em: 16/03/2017.

Marcha das Vadias no Brasil. Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/imagens-do-dia/2014/05/24/marcha-das-vadias-em-sao-paulo.htm?fotoNav=10#fotoNav=10> Acessado em 29/10/2018.

MARQUETTI, Flávia Regina. A protofiguratividade da Deusa Mãe. *Classica*, São Paulo, v. 15/16, n. 15/16, p. 17-40, 2002/2003. Disponível: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/224> Acessado em: 22/06/2019

\_\_\_\_\_. A Virgem e o Deus de Judá. *Revista Ártemis*, v. 14, p. 54-66, 2012. Acessado em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/14311> Disponível em 22/06/2019

MARTÍNEZ, H. *Salvador. Alfonso X, El Sabio, Una biografía: Crónicas y Memorias*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2003.

MARTINI, Fátima Regina Sans Martini. Virgem Ártemis: protetora e implacável. *ART&SENSORIUM*, v. 5, p. 073-092, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/2340/1673> Acessado em 23/06/2019.

MEIRA, Fabio Bittencourt. *Castoriadis (o instituinte) e a instituição*. XXXIV Encontro da ANPAD. Rio de Janeiro/RJ 25 a 29 de Setembro de 2010.

Meister der Schule von Nowgorod. *Georgische Madonna (Madonna Georgiana)*. 1380, 109 × 82 cm. Paris, Museu do Louvre. Ícone. Pintura Bizantina da Rússia. Color. KO 00580.

MORELI, Luciana. GUIDO CHIESA AL FESTIVAL DI ROMA CON IO SONO CON TE. IN: *Movieplayer.it*. 3 de novembro de 2010. Disponível em: [https://movieplayer.it/articoli/guido-chiesa-al-festival-di-roma-con-io-sono-con-te\\_7481/](https://movieplayer.it/articoli/guido-chiesa-al-festival-di-roma-con-io-sono-con-te_7481/) Acessado em 18/01/2018.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.

Mulheres queimam sutiãs em protesto na Avenida Anhanguera, em Goiânia. *Mais Goiás: com você e ponto*. 08/03/2017. Disponível em: <https://www.emaisgoias.com.br/mulheres-queimam-sutias-em-protesto-na-avenida-anhanguera-em-goiania/>. Acessado em 13/01/2019.

MURAD, Afonso. *Maria, toda mãe e tão humana: Compêndio de mariologia*. São Paulo: Paulinas: Santuário, 2012.

MUSSER, Charles. *Edison motion pictures, 1890-1900: an annotated filmography*. Universidade de Michigan: Le Giornate del Cinema Muto, 1997.

NEPOTI, Manuel. *A PROPOSITO DI "IO SONO CON TE": INTERVISTA AL REGISTA GUIDO CHIESA*. IN: *Recensito: quotidiano di cultura e spettacolo*. Disponível em: <http://www.recensito.net/archivio/26-interviste/6102-a-proposito-di-io-so-no-con-te-intervista-al-regista-guido-chiesa.html> Acessado em 19/01/2018.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. IN: *Estudos feministas: Ano 8, nº2, 2000*.

NORMAN'S, Jeremy. A primeira imagem conhecida da Virgem Maria: Cerca de 150. *Historyofinformation.com*. Disponível em: <http://www.historyofinformation.com/detail.php?id=2662> Acessado em: 25/01/2019.



OLIVEIRA, Arlison Silva de. A (re)volta do mito e do imaginário no esquematismo transcendente da epistemologia vintecentista e seu alcance social. IN: *Horizonte*. Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 114-130, jun. 2006. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/516>. Acessado em 25/01/2018.

OLIVEIRA, Eduardo David de. A epistemologia da ancestralidade. *Revista Entrelugares – Revista de Sociopoética e abordagens afins* – 2009. Disponível: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-resumo.pdf>, acesso em 17/06/2020.

OLIVEIRA, Terezinha. Considerações sobre o trabalho na Idade Média: Intelectuais medievais e historiografia. *Revista de História*, São Paulo, n. 166, p. 109-128, jan/jun 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/48491> Acessado em 23/06/2019.

PAES, Valentim Correa Paes. *Santana mestra*. Final do século XVIII. Madeira dourada e policromada; 28 x 15cm. Igreja da ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei. Foto: Lucas Rodrigues –CEPHAP

PAIVA, Cristina. Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte. *Tessituras & Criação*. No. 2 Dez 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em 07/10/2019.

PAREDES, José Cristo Rey García. *Mariologia: Síntese Bíblica, Histórica e Sistemática*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2011.

PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 270-283.

\_\_\_\_\_. *Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica*. HISTÓRIA, SÃO PAULO, v.24, N.1, P.77-98, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1.pdf>. Acessado em 16/03/2015.

PEREIRA, Vera Lúcia Crepaldi. *As deusas gregas virgens face ao poder de Afrodite*. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP: Unicamp, 2009. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/251534/1/Pereira\\_VeraLuciaCrepaldi\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/251534/1/Pereira_VeraLuciaCrepaldi_M.pdf) Acessado em: 29/05/2019

PERNOT, H. “Descente de la Vierge aux Enfers, d’après les manuscrits grecs de Paris”, *Revue des Études Grecques* (Paris), 13, 1900, p.233-255

PICCHIA, Beatriz Del. *Círculos de Mulheres: as novas irmandades* (Recurso Eletrônico). São Paulo: Ágora, 2019.

RAGO, M. *Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos*. In: COSTA, C.L.; SCHIMIDT, S.P. (orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004, p. 31-42.

RECLUS, Elisée. O Renascimento. *GEOgraphia* – Ano 1 – No2 – 1999. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/364444103/Elisee-Reclus-O-renascimento-pdf> Acessado em 16/06/2019

REDAÇÃO VEJA SÃO PAULO. Jair Bolsonaro faz piada sobre filha e provoca polêmica. IN: 6 de abril de 2017. Veja São Paulo. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/blog/pop/jair-bolsonaro-polemica-palestra/> Acessado em 27/07/2017.

Retábulo pintado em Constantinopla em 1280. Arte bizantina. Disponível em: <https://www.obrasdarte.com/idade-media-arte-bizantina-por-rosangela-vig/> Acessado em: 01/02/2019.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2010.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

RUBLEV, Andrei. “*Candelária do Senhor*”. Arte Bizantina da Catedral da Assunção em Vladimir. Ícone. 1408. São Petersburgo, Museu do Estado Russo. Color.

RUCQUOI, Adeline. La Mujer en la Edad Media. In: *História*, n.16, 1978. Disponível em: <http://www.geocities.com/urunuela33/rucquoi/mujermedieval.htm> Acesso em: 19/03/2017.

RUSSEL, Jeffrey B; ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. São Paulo: Aleph, 2019.

SALES, José das Candeias. *A ISIS ALEXANDRINA: TRADIÇÃO VERSUS ADAPTAÇÃO NAS ANTIGAS DINÂMICAS CULTURAIS MEDITERRÂNICAS*. IN: CARDOSO, João Luís; SALES, José das Candeias. IN MEMORIAM: Estudos de Homenagem a Antônio Augusto Tavares. Lisboa: Universidade Aberta, 2018.

\_\_\_\_\_. *Política(s) e Cultura(s) no antigo Egito*. Lisboa: Chiado, 2015.

SALES, José Josivan Bezerra de. *Apostilhas de Mariologia*. Escola teológica para leigos da arquidiocese de Olinda e Recife. Recife, 2007. Disponível em <https://hectorucsar.files.wordpress.com/2015/04/mariologia-josc3a9-josivan-bezerra-de-sales.pdf>. Acessado em 24/01/2018.

SAMAIN, Etienne. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. *Revista Poiésis*, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011.

Sant’Ana ensinando a virgem na presença do menino Jesus. Metz, Bibliothèque mediathèque, 620, fol. IV.

Santa Mestra: c1760. Origem portuguesa. Madeira dourada e policromada; 125 x 112,5cm. Tiradentes, Igreja Matriz de Santo Antônio

SANT’ANNA. *Paralelo entre a deusa egípcia Isis e a Virgem Maria*. Centro de Pesquisas da Antiguidade. 18/06/2010. Disponível em: <https://cpantiguidade.wordpress.com/2010/06/18/isis-2/> Acessado em: 22/05/2019.

SANTOS, Cacilda Cuba dos. *Individuação Junguiana*. São Paulo: Sarvier, 1976.



SCAGLIONE, Marta. NICOLETTA MICHELI: LA DONNA SIA CON TE. IN: Fulvio Scaglione. 26 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.fulvioscaglione.com/2010/12/26/nicoletta-micheli-la-donna-sia-con-te/> Acessado em: 18/01/2018.

SACRSO, Davide. Fórmulas e Arquétipo, Aby Warburg e Carl G. Jung. IN: O Pombo, A. Guerreiro e A. Franco Alexandre (eds.), *Enciclopédia e Hipertexto*, Edições Duarte Reis, Lisboa, 2006.

SCOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 28-41, jan./jun., 2001.

SCOTT, Joan. *Gênero: Uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade. 20(2), juldez, 1995, pp. 71-99. Disponível em: <http://www.direito.mppr.mp.br/arquivos/File/SCOTTJoanGenero.pdf>. Acessado em: 26/01/2016.

SILVA, Rui Alberto. *O tempo dos tempos de Maria: Hipóteses sobre o “Paradoxo Mariano”*. Monografia. Disponível em: <http://br.monografias.com/trabalhos/paradoxomariano/paradoxo-marianao3.shtml#unific>. Acesso em 14 ago. 2006.

SILVEIRA, Aline Dias da. Algumas Experiências, Perspectivas e Desafios da Medievalística no Brasil frente às demandas atuais. *Revista Brasileira de História*, v. 36, n.72, 2016, pp. 39-59. Disponível em: <http://submission.scielo.br/index.php/rbh/article/view/158768> Acesso em 23/06/2019

\_\_\_\_\_. Dos Papiros Gregos de Magia ao Picatrix: mobilidades e confluências do saber na longa duração. In: Renan Frighetto; Gilvan Ventura da Silva; Marcella Lopes Guimarães. (Org.). *As mobilidades e as suas formas na Antiguidade Tardia e na Idade Média*. 1ed. Vitória/ Espírito Santo: GM, 2019, v. p. 175-196.

\_\_\_\_\_. *O pacto das fadas na Idade Média Ibérica*. São Paulo: Annablume, 2013.

\_\_\_\_\_. Política e convivência entre cristãos e muçulmanos nas Cantigas de Santa Maria. In: Pereira, Nilton M.; Almeida, Cybele C. de; Teixeira, Igor S.. (Org.). *Reflexões sobre o Medievalo*. São Leopoldo: OIKOS, 2009, p. 39-59. Disponível em: [https://www.academia.edu/27728777/SILVEIRA\\_Aline\\_D..\\_Pol%C3%ADtica\\_e\\_conviv%C3%A2ncia\\_entre\\_crist%C3%A3os\\_e\\_mu%C3%A7ulmanos\\_nas\\_Cantigas\\_de\\_Santa\\_Maria.pdf](https://www.academia.edu/27728777/SILVEIRA_Aline_D.._Pol%C3%ADtica_e_conviv%C3%A2ncia_entre_crist%C3%A3os_e_mu%C3%A7ulmanos_nas_Cantigas_de_Santa_Maria.pdf) Acessado em 23/06/2019.

\_\_\_\_\_. Política e magia em Castela (século XIII): um fenômeno transcultural. TOPOI (ONLINE): REVISTA DE HISTORIA, v. 20, p. 604-626, 2019. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-101X2019000300604](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2019000300604) Acessado em 27/03/2020.

\_\_\_\_\_. Saber em movimento na obra andaluza *Gāyat al-hakīm*, o Picatrix: problematização e propostas. *Revista diálogos Mediterrânicos*, n. 9, pp. 169-188, dez. de 2015. Disponível em: <http://www.dialogosmediterrânicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/175> Acesso em 23/06/2019.

\_\_\_\_\_. Temporalidade, historicidade e presença em uma análise do prólogo do *Picatrix* (séc. XIII). *História e historiografia*. Ouro Preto, n. 22, dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1028>. Acessado em 24/03/2017.

SOHIET, Rachel. *Formas de Violência, Relações de Gênero e Feminismo*. In: MELO, Hildete Pereira de; PISCITELLI, Adriana; MALUF, Sônia Weidner; PUGA, Vera Lucia (org). *Olhares feministas*. Brasília: Ministério da Educação; UNESCO, 2007.

\_\_\_\_\_. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.566.pdf>. Acessado em 24/01/2018

SOLOMON, Jon. *The Ancient World in the Cinema*. New Haven and London: Yale University Press, 2001. Edição revista e ampliada da primeira edição de 1978.

SOMAINI, Antônio. *Genealogia, Morfologia, Antropologia das Imagens, Arqueologia das Mídias*. IN: EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

SOUZA, Kleber Mazziero de. A LINGUAGEM DA CÂMERA: REFLEXÕES SOBRE O DISCURSO CINEMATOGRAFICO. *Revista RAZÓN Y PALABRA*. N.76, Maio/Julho 2011. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/1995/199519981042/> Acessado em 02/02/2018.

SPIEGEL ONLINE. *Italian Mothers Hold Mass Public Nursing*. IN: Spiegel online. 25 de junho de 2008. <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/the-politics-of-breast-feeding-italian-mothers-hold-mass-public-nursing-a-561978.html> Acessado em 05/08/2017.

STARHAWK. *A dança cósmica das feiticeiras: guia de rituais à Grande Deusa*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SWAIN, Tânia Navarro. *A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário*. *Textos de História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Unb*. Brasília, Unb, vol. 8, n.1/2, p. 47-86, 2000.

The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/main\\_page.php](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/main_page.php)

Theoi Greek Mythology. Disponível em: <https://www.theoi.com/Gallery/K4.11.html> Acessado em 22/05/2019

TINOCO, Dandara. *Declaração de Papa em defesa da amamentação em público é elogiada por mulheres*. IN: O Globo. 12 de janeiro de 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/declaracao-de-papa-em-defesa-da-amamentacao-em-publico-elogiada-por-mulheres-15024896#ixzz4owCSTH4j> Acessado em 05/08/2017

TOGARASEI; KUGLER . The Bible and children in Africa. IN: KUGLER, Joachim. *Why Should Adults Want to be sucklings again? Some remarks on the Cultural Semantic of breast-feeding in Christian and Pre-Christian Tradition*. UBP, 2014. Disponível em: <https://d-nb.info/1153408007/34> Acessado em: 29/05/2019.

TONIN, Thays. Aby Warburg e o diálogo entre Estética, Biologia e Fisiologia, de Vittorio Gallese: Tradução e Introdução. *Revista de História da Universidade de Pernambuco*, v. 1, p. 46-57, 2018. Disponível em: [https://docs.wixstatic.com/ugd/2b5a58\\_4d01ba0acda540d282575971e3f6203d.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/2b5a58_4d01ba0acda540d282575971e3f6203d.pdf) Acessado em: 02/09/2019.

\_\_\_\_\_. A recepção italiana de Aby Wrburg entre filologia e historiografia da arte. Entrevista à Monica Centanni (IUAV). PALÍNDROMO (ONLINE), v. 11, p. 162-179, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15165> Acessado em 02/09/2019.

TUBERT, Silvia. *Mulheres sem sombra: maternidade e novas tecnologias reprodutivas*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

TZAFOURIS, Nikolaos (1455-1502). *Madre della Consolazione*. tempera de ovo em solo de giz, 59,3 x 47 cm, Vêneto-Creta, cerca de 1500 Disponível em: <https://www.barnebys.de/blog/kunst/ikone/russisches-kunsth Handwerk-und-ikonen/9722/> Acessado em: 01/02/209

VADICO, Luiz. A imagem do ícone – Cristologia através do cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Cristo. Campinas, Sp: Unicamp, 2005 (Tese de Doutorado).

\_\_\_\_\_. O campo do filme religioso. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2009. Disponível em: [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10\\_luiz\\_vadico.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_luiz_vadico.pdf). Acessado em: 15/03/2017.

\_\_\_\_\_. *O épico Bíblico Hollywoodiano - O espetáculo como estética da salvação*. Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual - rebecca - Dossiê. Ano 1, Nº 2, 2012. Disponível em: [http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/2\\_3.pdf](http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/2_3.pdf). Acessado em 29 de out de 2014.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá - PR: Editora da Universidade Estadual de Maringá - EDUEM / Fundação Araucária, 2010.

\_\_\_\_\_. *História e Cinema*. In: *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VARELA, Joana Vieira. *Hécate: um estudo inicial*. IN: Trabalho realizado para as disciplinas de História da Grécia Antiga e História das Religiões Grega e Romana, regida pelo Profº Dr. Nuno Simões Rodrigues. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/12955582/H%C3%A9cate\\_um\\_estudo\\_inicial](https://www.academia.edu/12955582/H%C3%A9cate_um_estudo_inicial) Acessado em 23/06/2019.

VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira. Visão sobre as mulheres na sociedade Ocidental. *Revista Ártemis*. n. 3, dez. de 2005. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2209/1948> Acessado em: 11 de set. de 2016.

VEIGA, Ana Maria. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. *REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS*, v. 25, p. 1355-1357, 2017.

VERAZZE, Gênova Jacopo. *Lenda Aurea*. (Trad. Hilário Franco Júnior) São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERLINDO, Jorge. As Cavernas Sagradas de Creta: suas relações com a Grande Deusa Mãe e com aspectos xamânicos dos religiosidade minoica. *MÉTIS: história & cultura* – v. 2, n. 2, p. 229-259, jul./dez. 2002. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1113> Acessado em: 22/06/2019.

VIGANÓ, Dario Edoardo. *As Faces de Jesus no cinema*. Histórias da História de Jesus. Telecomunicação. Porto Alegre. V.41, n.2, 2011.

VIRGÍLIO, *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

WARBURG, *Aby*. *Atlas de Mnemosyne*. Madrid-Espanha: Ediciones Akal, 2010.

\_\_\_\_\_. *HISTÓRIAS DE FANTASMA PARA GENTE GRANDE* Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4666371/mod\\_resource/content/1/Aby\\_Warburg\\_Historias\\_de\\_Fantasma\\_Para\\_Gente\\_Grande.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4666371/mod_resource/content/1/Aby_Warburg_Historias_de_Fantasma_Para_Gente_Grande.pdf) Acessado em: 23/06/2019

\_\_\_\_\_. *História de Fantasmas Para Gente Grande – Aby Warburg: Escritos, Esboços e Conferências*. Brasil: Companhia da Letras, 2015.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

ZACCAGNINI, Edoardo. *Incontro con Guido Chiesa e i protagonisti di Io sono con te*. IN: Close up: storie della visione. 3 de novembro de 2010. Disponível em: <http://www.close-up.it/incontro-con-guido-chiesa-e-i-protagonisti-di-io-sono-con-te> Acessado em 22/01/2018.

## 7. ANEXOS

7.1. ANEXO 1: TROCA DE E-MAIL COM AS PERGUNTAS FEITAS PARA NICHOLETTA MICHELI NO DIA 09 DE OUTUBRO DE 2018, NO QUAL FOI RESPONDIDO NO DIA 21 DE JANEIRO DE 2019.

### **Perguntas:**

1 - Tem alguma motivação ou intenção em escolher as atrizes que interpretam Maria (e no caso de Jesus, ator) com a cor da pele não branca ou europeizado? Ou seja, normalmente em filmes que narram as histórias de Maria e Cristo, ambos são interpretados por artistas brancos e seu filme vem na contramão dessa ‘tradição’ filmográfica.

2 - O filme apresenta uma cena pouco comum em filmes marianos (que tem Maria como protagonista) que é a cena da amamentação...mas não a amamentação em si, mas o fato de parte do seio de Maria aparecer durante a amamentação. Teria aqui alguma intenção, talvez algo que se relacione ou dialogue com o contexto social, de movimentos sociais e lutas pelo direito de amamentar em público, durante a produção do filme? Gostaria que comentasse um pouco sobre isso

3 – A Sra. considera Maria como uma Deusa? Explico: existe, no decorrer da história das religiões e das mitologias um consenso sobre a existência de deusas, representando principalmente os atributos de sagrado feminino. Isto se repete em todas culturas, inclusive em muitas culturas na contemporaneidade que estão isoladas do resto do mundo. Alguns pesquisadores até alegam que o culto ao sagrado feminino surgiu muito antes do que ao masculino e estes mesmos pesquisadores afirmam que o culto mariano é, na verdade, uma forma de ressignificação que o cristianismo fez sobre a forma de cultuar o feminino, mas desde que ela atenda as ordens do culto masculino. E para a Sra., Maria é uma Deusa? Caso considere assim, qual tipo de deusa seria? Faço essa pergunta, porque consegui reconhecer nas imagens de Maria no filme, várias semelhanças com atributos de diversas deusas.

4 - Uma curiosidade que chamou bastante minha atenção, em três momentos do filme, são os desenhos que Maria faz no chão, principalmente, quando ela parece refletir sobre determinadas situações. Esses desenhos são bem curiosos, pois alguns deles tem uma carga arquetípica que

remete a sociedade antigas e gostaria de saber se esses desenhos (conforme as imagens a baixo) são intencionais ou são meramente casuais. Caso tenha alguma intenção nesses desenhos, gostaria que comentasse um pouco.



5 - Gostaria de perguntar também sobre os homens sábios e estudiosos das várias ciências que aparecem no filme e que buscavam um prodígio entre as crianças na cidade onde Jesus estava. Senão estou enganado, esses homens fazem remissão aos “três reis magos” como está pontuado no Novo Testamento. Correto? Caso seja isso, porque demonstrar as figuras dos reis magos através de uma espécie de “comitiva” de homens sábios e ligados aos estudos? Seriam esses homens filósofos?

6 - Outro ponto que chamou atenção, foi o fato das cores das roupas de Maria (e de sua mãe Ana), por vezes apresentando cores quentes, como o vermelho e a cor laranja. Teria alguma intenção em representar Maria com roupas nessas cores? Quais foram suas referências para pensar nas cores do figurino, tanto de Maria quanto de sua mãe Ana? Gostaria que comentasse um pouco sobre a escolha das cores das roupas de Maria e suas referências.

7 - Gostaria de saber se a Sra. buscou alguma referência de imagens de Maria para representá-la da forma que a representou. Explico: tem alguma imagem de Maria (Ou Nossa Senhora) específica que inspirou, seja na estética (roupa, cor da pele) ou no conteúdo (no comportamento, nos discursos) da personagem de Maria. Por exemplo, ainda ancorado na pergunta anterior, uma Maria com roupas nas cores vermelha e laranja, está mais próxima de uma representação bizantina, presente geralmente em igrejas orientais cristãs, embora tenha traços da cultura bizantina na própria Itália, do que uma Maria de outras regiões ocidentais; ou se a escolha da Tunísia para gravação do filme teria haver com a escolha da imagem que representaria Maria no filme? Afinal, porque a Tunísia?

### **Respostas:**

#### Questão 1

A tradicional iconografia pictórica - e depois cinematográfica - mostra uma Maria branca, às vezes até com olhos azuis. Isto é claramente o resultado de uma herança cultural ocidental que se refere à pureza e à ideia de uma feminilidade angelical - o mesmo vale para o Jesus loiro e de olhos azuis de muitas representações modernas.

Uma herança - inicialmente voltando ao "stil novo" e à arte eurocêntrica - que nada tem a ver com a realidade antropológica da Palestina de 2000 anos atrás. Nossa intenção era exatamente o oposto: pretendíamos ser o mais fiel possível ao contexto visual e antropológico dos tempos de Maria e Jesus. Queríamos nos livrar das diversas superestruturas - culturais, artísticas, devocionais, religiosas e exegéticas - referentes à iconografia dessas figuras históricas e profundamente difundidas ao longo dos séculos. Nós estudamos para nossa preparação, mas não houve uma fonte direta de inspiração.

É por isso que decidimos utilizar atores árabes, até mesmo de pele escura, com características certamente mais semelhantes às pessoas que viveram na antiga Palestina do que os atores europeus ou americanos frequentemente usados.

Ainda mais, queríamos filmar o filme em um ambiente antropológico e humano o mais próximo possível da vida na Palestina há 2000 anos. Nós filmamos o filme na Tunísia e escolhemos para o papel de Maria uma menina de 14 anos filha de um pastor local. Ela não tinha experiência de



atuação, mas sabia como ordenhar uma ovelha ou fazer pão. Ao contrário, uma atriz ocidental não profissional teria parecido estranhamente deslocada no ambiente arcaico e rural que precisávamos representar.

Nadia Khlifi nos mostrou a direção que tínhamos que seguir. Por exemplo, ela falava apenas o dialeto local do sul da Tunísia: por que forçá-la a falar uma língua que ela não conseguia entender? Descobrimos então que as línguas hebraica e árabe vêm da mesma raiz semântica - a mesma do aramaico. Por isso, decidimos filmar o filme em sua língua para que ela agisse da forma mais natural possível.

Além disso, o contexto cultural e antropológico em que ela vivia tinha notáveis semelhanças com a Israel dos tempos de Maria - especialmente em relação ao papel das mulheres, das crianças e do patriarcado. Como na antiga Israel - e na maioria das sociedades do passado - eles viviam em tribos, com uma forte hierarquia familiar dominada por homens.

## Questão 2

Nosso filme é certamente único quanto ao realismo das cenas de amamentação - realismo: é exatamente essa a questão aqui - mas não inédito no contexto da história da arte. Há, na verdade, uma tradição iconográfica específica da “Madonne del latte” que vai do período Bizantino aos tempos modernos. Sua importância foi além do realismo, mas tinha um forte valor teológico porque certificou a plena humanidade de Jesus. Do ponto de vista antropológico, a amamentação era um aspecto fundamental do nosso trabalho e, por isso, decidimos usar um corpo duplo para os closes da amamentação de Jesus. Não tínhamos interesse em tomar posição na batalha sacrossanta pelo direito da mãe de amamentar em público - na Itália, a situação é bem diferente do puritanismo americano que se concentra peculiarmente na única função natural dos seios femininos em todos os mamíferos! Nosso objetivo foi principalmente descrever este primeiro estágio essencial de um desenvolvimento saudável do ser humano.

## Questão 3

Resumindo: não, não acredito. Na verdade, é o oposto. Maria incorpora alguns aspectos e características que também são encontrados em figuras mitológicas fora do mundo cristão. Esses aspectos e características são universais, portanto, é normal que eles ecoem na maioria



das culturas humanas, mais ainda nas arcaicas. Mas no Evangelho, Maria é um ser totalmente humano, totalmente fora e longe de qualquer contexto mitológico. Podemos dizer que Maria é um anti-mito, assim como Jesus: dois perdedores do ponto de vista da história. É certamente verdade que a Assunção de Maria em corpo e alma - a última passagem de sua participação no projeto da Salvação - faz dela a vanguarda de uma humanidade plenamente realizada, portanto redimida. Podemos então considerar sob essa perspectiva Maria como uma divindade? Talvez, mas de um modo muito diferente do significado comum da palavra ...

#### Questão 4

Quase nenhum elemento que você vê em um filme é "casual": primeiro é decidido, depois escrito, preparado com os atores e a equipe e, finalmente, filmado e editado. Os desenhos feitos com água ou com pedras de Maria claramente têm um valor evocativo para nós. Fomos inspirados por uma passagem do Evangelho de João (Jo 8: 1-11). Jesus traça a escrita no chão, enquanto alguns homens querem apedrejar uma mulher adúltera e, de certa forma, “viola” a intenção violenta. O gesto de Jesus tem sido objeto de várias interpretações. Mas o que particularmente nos estimulou foi o próprio gesto. Sem recorrer imediatamente a palavras ou argumentos, a uma racionalidade que não é muito eficaz em situações de crise, Jesus distrai a atenção através de gestos não verbais e comunicação, e tira a centralidade de emoções destrutivas que arriscam arrastar tudo com elas. O gesto que imaginamos para Maria é na verdade uma oração ou está ligado a ela. Desenhar nas profundezas de si a verdade que a funda no bem. Tanto na história do Evangelho como na nossa Maria, o gesto tem algo oriental, certamente misterioso. Mas somente porque em nossa mentalidade tendemos a racionalizar um pouco tudo e perdemos uma sabedoria mais sutil que está fortemente conectada ao plano espiritual.

#### Questão 5

O Evangelho de Mateus em sua narração (2, 1-12) na verdade não especifica um número de magos, ou sábios em inglês - uma tradução mais apropriada, já que a palavra grega magos indicava alguém que tinha a ver com ciência e filosofia, em vez de mágica ([https://en.wikipedia.org/wiki/Biblical\\_Magi#Biblical\\_account](https://en.wikipedia.org/wiki/Biblical_Magi#Biblical_account)). O número de 3 vem de uma tradição popular, que se tornou também iconográfica, mas não tem nada a ver com os Evangelhos. Por exemplo, no cristianismo oriental, os magos frequentemente são doze.

Começamos a analisar essa narração de uma perspectiva bíblica e religiosa, mas conjuntamente de um ponto de vista histórico, pois ou tomamos a vida de Jesus como uma obra de ficção completa (não importa pesquisadores e acadêmicos contemporâneos, nem mesmo ateus, acredite) ou temos que assumir que a narração nos Evangelhos surge a partir de fatos reais então elaborados em uma perspectiva bíblica e religiosa. Em seguida, fornecemos uma interpretação dos Magos coerentes com a perspectiva geral do filme, que recusa a magia e lê nas entrelinhas de um estilo de escrita às vezes fortemente simbólico. De acordo com o Evangelho, os Sábios eram profundos especialistas das Escrituras e eles reconhecem - através de uma série de sinais - que é o tempo de chegada do Messias. Nós nos perguntamos o que os Reis Magos realmente viram no menino Jesus e seus pais, especialmente em Maria, já que na narração dos magos o evangelista sempre fala de “a criança com Maria sua mãe” ao invés de “a criança” sozinha ou “a família”. Ou “a criança e seu pai”, um detalhe de grande importância em um mundo patriarcal como aquele em que viviam, onde, por exemplo, “o pai” (e não a mãe como no judaísmo moderno) era o elemento chave da identidade religiosa de qualquer ser humano. Em outras palavras, nos perguntamos: o que eles realmente viram “na criança com Maria, sua mãe” para ter tanta certeza de que encontraram o que estavam procurando? As respostas que inventamos surgiram da própria natureza daquela criança e de sua mãe, tão humanas que parecem, de alguma forma, divinas. Certamente - de acordo com o Evangelho de Mateus - eles não viram uma versão antiga de um herói da Marvel ou de um ancestral de Harry Potter! Nem mesmo um novo rei como o judeu esperava. Para os magos - sábios, não prisioneiros de sua própria sabedoria - foi uma descoberta dentro de uma descoberta. Basicamente, uma verdadeira epifania.

#### Questões 6 e 7

Eu respondo a estas duas perguntas juntas, uma vez que elas estão ligadas.

Estou muito feliz com a sua pergunta e com alguns dos elementos que você detectou. O figurino foi de grande importância para mim. Aqui também não há aleatoriedade, mas uma longa pesquisa sobre o uso da cor como um significante narrativo. Os filmes bíblicos costumam adotar trajes com cores neutras - por exemplo, areia ou cinza. É uma escolha que tem muito pouca consistência histórica e, eventualmente, não tem significado real. Os judeus eram tecelões e curtidores especializados. Eles amavam a cor e todas as classes sociais usavam tecidos coloridos. Além dessa verdade documental, o uso criativo da cor, embora seja muito comum na

pintura, raramente é permitido em filmes. Isso se deve principalmente à natureza analógica da linguagem cinematográfica e à busca do realismo, que frequentemente limitou a liberdade potencial da cor no cinema. Acredite ou não, mas muitos críticos ficaram escandalizados com a cor dos figurinos em "IO SONO CON TE". Por exemplo, você é o único que notou a referência à arte bizantina! Na minha intenção, o laranja das primeiras cenas se refere exatamente ao uso da cor na arte bizantina, especialmente a presença de ouro. Não é uma escolha formalista, ou pior, uma simples questão de gosto. Pelo contrário, é a tentativa de chamar a atenção para uma certa representação do Sagrado - transcendental, solene, grandiosa - e para catapultá-la na História, mesmo em um sentido narrativo. O resultado é uma imagem que ganha vida e não tem medo de se misturar com a experiência cotidiana da humanidade. Os vermelhos e azuis referem-se às próprias cores da arte mariana, incluindo seus significados teológicos. O vermelho é sua natureza humana, enquanto o azul é o divino que a veste. Um dualismo cheio de significados no aparato simbólico da arte sagrada, que intencionalmente misturamos e reviramos para humanizar nossa história e realizar um realismo que nada subtrai à sua unicidade e poder.

7.2. ANEXO 2: TROCA DE E-MAIL COM AS PERGUNTAS FEITAS PARA NICHOLETTA MICHELI NO DIA 31 DE MAIO DE 2019, NO QUAL FOI RESPONDIDO NO DIA 27 DE JANEIRO DE 2020.

**Perguntas:**

Olá Nicoletta, tudo bem?

Desculpe-me incomodá-la mais uma vez, mas como você tinha se colocado a disposição para eventuais dúvidas, venho até você novamente. Terminei, recentemente, mais uma etapa de meu doutoramento e, graças aquele questionário que você gentilmente se dispôs a responder, a pesquisa tomou outros caminhos.

E, devido a isso, outros questionamentos e curiosidades surgiram ao da pesquisa. Neste sentido, queria te fazer uma pergunta sobre a Maeve Corbo, tendo em vista que não encontrei nenhum material escrito sobre ela, ou algum texto escrito por ela. Tudo que encontrei, foi disponibilizado por você (naquele material que me enviou anteriormente) ou pelo Guido.

Tudo que encontrei sobre ela, é que é uma espécie de “ocultista”. Ao pesquisar sobre ela, descobri que o nome Maeve é o mesmo nome de uma rainha irlandesa. “Segundo a lenda, foi uma Rainha irlandesa celta, frequentemente cultuada como deusa por ter exercido poder e fascínio entre seus súditos na sua época. Uma mulher muito bela e forte, dotada de uma mente brilhante, estrategista hábil, talhada para enfrentar todo o tipo de batalhas. Seu nome significa ‘Mulher ébria’ ou ‘rainha-loba’ ”

Tendo encontrado esta informação, somado ao fato de que ela é uma “ocultista”, gostaria de saber, tendo em vista que você tem, ou manteve, alguma proximidade com ela, segundo aquele material que me enviou anteriormente (“*IO SONO CON TE: genesi di un film*”), se pode me dar mais detalhes sobre ela. Informações sobre essa formação de “ocultista”, por parte dela. Se ela estaria ligada ou teve alguma ligação com alguma religião esotérica ou neopagã, por exemplo; Se o nome “Maeve”, é o nome verdadeiro dela, ou algum nome e/ou título que ela ganhou ou se auto intitulou assim?. Enfim. Só esclarecimentos mesmo.

Essas perguntas e curiosidades, é claro, tem a intenção unicamente de me informar sobre ela, já que tanto você quanto o Guido falam sobre ela e a influência dela sobre a construção do

conteúdo do filme. Isso, por si só, já é suficiente para eu colocar algumas informações sobre ela, na minha pesquisa.

Outra pergunta que surgiu foi o porquê de Maria dá à luz numa espécie de caverna e não em uma manjedoura, como é relatado no texto de Lucas (2: 4-8), por exemplo. O que motivou ou inspirou (texto, imagem, imaginação) a ser uma caverna, como ponto de nascimento de Jesus?

Mais uma vez peço desculpas pelo incômodo, mas também agradecer pela atenção e a gentileza de sempre.

Um abraço e uma ótima semana para você.

### **Respostas:**

Caro Rodolpho,

Aqui estou, finalmente. Espero que isso ainda seja útil para você.

Primeira pergunta:

Maeve Corbo NÃO é uma “ocultista”, é claro! “Maeve” é um pseudônimo escolhido pela pessoa que inicialmente inspirou minha pesquisa e com quem compartilhei por algum tempo a paixão pela figura da Virgem Maria e que desejava permanecer anônima.

Eu me reconheço plenamente no cristianismo, e espero que nosso filme não seja mal interpretado nesse sentido. Como você sabe, o filme está entrelaçado com o esforço de aproximar a humanidade de Maria e sua centralidade à luz dos Evangelhos e das Escrituras, mas também de instrumentos, como você viu, referentes às disciplinas humanas modernas. Não tem nada a ver com cultos esotéricos ou filosofias. O perfil de Maeve descrito em nosso ensaio é autêntico: uma pessoa brilhante, não acadêmica e simplesmente uma amiga minha na época.

Segunda questão:

Como você deve ter lido em nosso ensaio, na verdade o nascimento na caverna é dedutível da mesma história de Lucas. A manjedoura, além de seus valores simbólicos, refere-se - como parte do todo - a um local destinado ao abrigo de animais. É o que o texto quer dizer com "porque não havia espaço para eles na estalagem". (Lucas 2, 3)

Além disso, a referência aos pastores e, portanto, a uma dimensão periférica e, em certo sentido, mais "primitiva" ligada ao nascimento do Messias, sugeriu ainda mais esse local. O estudo do contexto, neste caso a realidade rural e pastoral da antiga Belém, contribuiu ainda mais para a formulação de nossa hipótese.

Em virtude dessas premissas encontradas na história de Lucas, integramos várias interpretações ligadas também a uma "antropologia do nascimento" e à impressão fundamental que a criança recebe nela. Mas esses elementos também são amplamente descritos no ensaio.

Espero não ter sido cansativa e ainda peço desculpas pelo atraso, mas, como escrevi para você, não foi fácil para mim cumprir todas as tarefas desse período e, infelizmente, o trabalho voltou.

Cumprimentos

Nicoletta