"Agora eu tenho outras regras para respeitar": Transformações no imaginário social feminino e mariano no filme "Io sono con te" (2010)

"Now I have other rules to respect": Transformations in the female and marian imaginary in the movie "Io sono con te" (2010)

Aline Dias da Silveira[*]
Universidade Federal de Santa Catarina

Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos[**]
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Este ensaio pretende, através do filme "Io sono con te" (2010), identificar as rupturas ocorridas no imaginário social feminino e mariano, por meio da personagem de Maria. A obra narra sobre a história de vida de Maria, seu relacionamento com José e a forma como criou e educou Jesus. As imagens de Maria provocam uma ruptura em relação à tradição dos evangelhos e dos discursos clericais medievais que a entendiam como um modelo de feminilidade (silêncio, recato, submissão, etc). Ela é apresentada como desobediente, pois não se submete as imposições masculinas, gozando, por vezes, de liberdade e autonomia. Tais imagens de Maria estão na esteira dos movimentos de contestações do século XX, sobretudo, do movimento feminista. Este trabalho leva em consideração o contexto de produção da obra, articulados com os conceitos de "produção de presença" de Gumbrecht, "espaço de experiência" e "horizonte de expectativas" de Koselleck, com nossa fonte fílmica e objeto de estudo (Maria). "Io sono con te" evidencia camadas temporais que se articulam num espaço mediterrânico, onde se dá a confluência das culturas orientais e ocidentais, bem como os elementos antigos de um modelo feminino com os movimentos modernos de empoderamento das mulheres.

Palavras-chave: Maria, "Io sono con te", movimento feminista.

Abstract

This essay aims to identify the ruptures occurring in the feminine and marian social imaginary through the character of Mary, through the movie Io sono con te (2010). The film tells about Mary's life story, her relationship with Joseph, and how she created and educated Jesus. The images of Mary provoke a rupture with the tradition of the gospels and the medieval clerical discourses that understood her as a model of femininity (silence, modesty, submission, etc.). She is presented as disobedient, as she does not submit to male impositions, sometimes even enjoying freedom and autonomy. Such images of Mary are in the wake of the twentieth-century movements, especially the feminist movement. This work takes into account the context of production of the work, articulated with the concepts of "production of presence" of Gumbrecht, "space of experience" and "horizon of expectations" of Koselleck, with our movie source and object of study (Mary). "Io sono con te" reveals temporal layers that are articulated in a Mediterranean space, where the confluence of the Eastern and Western cultures, as well as the old elements of a feminine model with the modern movements of empowerment of the women take place.

Keywords: Mary, "Io sono con te", feminist movement.

- **Enviado em: 31/10/2018**
- **Aprovado em: 19/06/2019**

[*] Professora Adjunta no Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina.
[**] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar as transformações no imaginário social sobre o feminino, da segunda metade do século XX e início do XXI, por intermédio do filme italiano "Io sono con te" (2010), principalmente, através da personagem Maria. Dirigido por Guido Chiesa, o referido filme foi pensado, elaborado e roteirizado por sua esposa Nicholetta Micheli e está inserido no rico legado das cinematografias do sul da Europa.

A Europa mediterrânea tem desempenhado um importante papel na história dos filmes épicos e/ou bíblico, devido a criatividade e inovações da indústria cinematográfica referente a países como Itália, França, Espanha, Portugal ou Grécia, por exemplo, que, por meio de parcerias, conquistaram grandes públicos no cenário internacional. É neste contexto que identificamos o filme "Io sono con te", que compõe o circuito de produções fílmicas italianas com temáticas religiosas, especialmente aquelas sobre Jesus e Maria.

Ao lado da produção de Chiesa, é possível identificar o filme "Maria, figlia di suo figlio"[1] (2000), traduzido para o português como "Maria, filha de seu filho" (2000), produzido por Sara Rossi e dirigido por Fabrizio Costa. Outro filme que se destaca é "Maria di Nazaret"[2] (2012) de Giacomo Campiotti, uma produção conjunta entre Itália e Alemanha, sendo lançado no Brasil com o título "Maria, Mãe de Jesus", e veiculado, também, com o título de "Maria de Nazaré". A Itália se destaca por ser um dos principais produtores de filmes com essas temáticas, que tem na Titanus e a RAI (televisão pública italiana) importantes produtoras de filmes e séries televisivas com temáticas bíblicas.

Bernardet[3] 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 [...]." De acordo com Jorge Carrega[4], 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), realizada pelo italiano Franco Zeffirelli e considerada uma das obras

1 COSTA, Fabrízio. *Maria, filha do seu filho*. EUA: Versátil Home Vídeo, 2000. (177 minutos)
2 CAMPIOTTI, Giacomo. *Maria, Mãe de Jesus*. Itália: (Sem Distribuição), 2012. (200 minutos)
3 BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.97
4 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. Acesso em 02/09/2018.

mais importantes no contexto de produção bíblica - a obra inaugurou um período de ouro na produção televisiva.

Tal período, fruto de uma evolução 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 fílmicas e de filmes provenientes de séries televisivas que o filme "Io sono con te" está inserido, sendo uma produção da Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema. Além da direção de Guido Chiesa, a película conta com os produtores Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. A roteirista Nicoletta Micheli teve a colaboração, na elaboração de seu texto, de Filippo Kalomenidis e do próprio Chiesa.

Segundo Johnson e Ottaviani-Jones[5], "Io sono con te" foi aprovado pelo Vaticano nas associações religiosas de cinema, embora alguns espectadores católicos tenha rotulado-o como blasfemo, principalmente em relação às atitudes de Maria e à educação pedagógica que ela oferece a Jesus - as duas principais características do filme. Em uma entrevista cedida ao site italiano *Avvenire*[6], 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 masculino de seu tempo."

É este relacionamento de uma mãe com seu filho, dos ensinamentos de Maria para Jesus e a educação transmitida para ele, que nos permite perceber algumas rupturas e transformações no imaginário social feminino que recobre a produção de Chiesa e Micheli, articulados com seu contexto de produção. Para isso, buscaremos desenvolver uma análise fílmica que leve em consideração os diálogos, comportamentos e interação de Maria com outras personagens, bem como às influências e intenções dos criadores do filme, além, é claro, de seu próprio contexto.

---

5 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.

6 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 Acessado em: 18/01/2018. 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."

Além dos contornos da obra, iremos recorrer também às entrevistas que Chiesa e Micheli concederam para sites italianos após o lançamento do filme, nas quais ambos esclarecem dúvidas sobre aspectos técnicos do filme, e sobre suas intenções (sobretudo de Micheli, responsável pelo roteiro do filme), ao escrever um filme com temática bíblica, protagonizado por Maria. Entretanto, ao analisar as passagens referentes as rupturas de um imaginário feminino e mariano, por meio da personagem Maria, ressaltamos que não pretendemos (e nem conseguiríamos) investigar todas as suas imagens no filme, nesse trabalho. Com isso, serão priorizadas apenas algumas cenas que julgamos essenciais para perceber a sintonia do filme "Io sono com te" com seu contexto de produção e as influências do movimento feminista, para identificar as mudanças sobre o imaginário social feminino e mariano, nos quais estão inseridos em um determinado "horizonte de expectativas" que envolvem as mulheres.

Neste sentido, estamos na esteira dos conceitos de experiências temporais formulados por Koselleck[7], ao lançar as bases para pensarmos a fonte histórica dentro de um "espaço de experiência" referente a um passado (ou passados) e que conflui em direção, não sem tensão, a um "horizonte de expectativas", em que "[...] um determinado tempo presente, a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade com a dimensão temporal do futuro". 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 o filme "Io sono con te."

Ademais, também estamos de acordo com as contribuições de Gumbrecht[8] sobre os seus conceitos de "produção de presença" e "materialidade das comunicações." A "produção de presença", diz respeito a uma referência espacial e não temporal, no qual as coisas do mundo têm impacto direto sobre o corpo das pessoas. Com isso, os aspectos corpóreos e sensuais dos objetos são tornados relevantes e não dependem dos significados que são produzidos com a intenção de interpretá-los. Os objetos têm na sua materialidade um significado próprio que não é aquele que lhe é atribuído pelo observador, pois está incluído na própria existência corporeificada de estar-no-mundo.

Desta forma, o cinema possui na virtualidade de suas imagens, sua própria materialidade do real, no que se refere aos elementos mediadores que transportam informações por meio do circuito comunicacional. Ou seja, é possível compreender o filme "Io

7 KOSELLECK, R. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p.15.

8 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

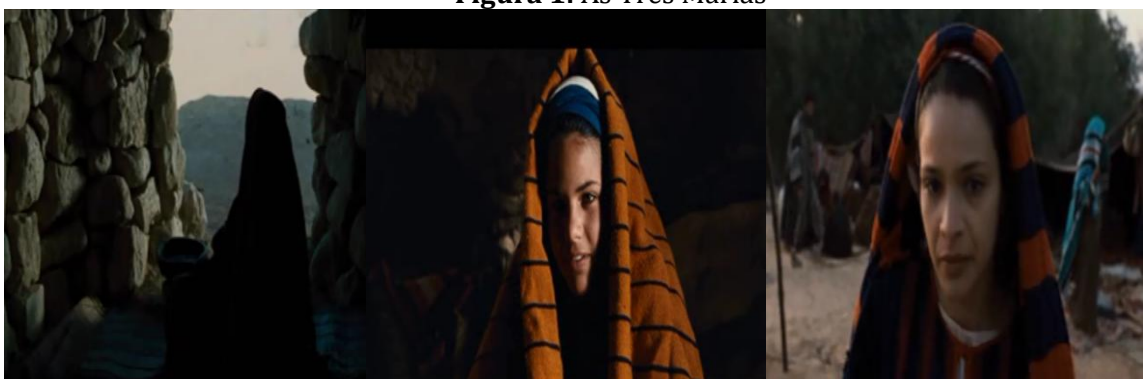
sono con te" com o que o autor denomina de "materialidade das comunicações" – sendo um dos fenômenos e condições nos quais se apresentam a produção de presença[9]. As diferentes materialidades de comunicação afetam diretamente o sentido dos meios que a transportam, em que um complexo de sentido não estar separado de sua medialidade[10].

O filme de Micheli e Chiesa opera como uma destas "materialidade das comunicações", em que a presença de Maria é capaz de materializar e tornar presente as marcas temporais de determinados contextos históricos e experiências sensoriais que envolve o feminino. Maria, por ser um modelo de feminilidade (referência feminina, na qual as mulheres deveriam se espelhar, como foi divulgado na Idade Média), torna presente as experiências temporais ligadas a tradição discursiva sobre seu passado e "espaço de experiência", em confluência com o "horizonte de expectativas" sobre as mulheres, referente ao contexto histórico e social no qual o filme foi produzido.

A não "branquitude" de Maria e produção de presença bíblica do filme

O filme "Io sono con te" se divide em duas partes, com 102 minutos de duração no total: na primeira, é apresentada uma Maria jovem, de quatorze anos de idade; na segunda parte, Jesus tem cerca de doze anos e sua mãe por volta dos vinte seis anos. 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.

Figura 1: As Três Marias[11]



9 Idem.
10 Ibidem.
11 CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).

O filme, de imediato, provoca alguma estranheza ao apresentar as atrizes[12] que interpretam Maria (assim como os atores que representam outros personagens, como Jesus), com a cor da pele morena[13] (ou não branca). Com isso, a obra diverge de uma imagem tradicional branca e europeizada, maneira pela qual essa personagem é comumente veiculada, principalmente no cinema. As figuras não brancas de Maria são mais frequentemente encontradas em outras expressões artísticas, como as representações da virgem negra (Nossa Senhora de Aparecida no Brasil ou A Virgem Negra de Czestochowa na Polônia, por exemplo).

A personagem de Maria, em sua juventude (14 anos), é interpretada pela atriz Nadia Khlifi. Por sua vez, Rabeb Srairi é a responsável por representá-la durante sua fase adulta (26 anos), contextualizada na segunda etapa do filme. Johnson e Ottaviani-Jones[14] destacam que Nadia Khlifi, que interpreta a jovem Maria no filme, é natural da Tunísia, o país onde Chiesa filmou e lançou a maioria dos atores, com a intenção de provocar uma "sensação bíblica". Preferimos compreender essa sensação como "efeitos de presença", pois tanto a escolha do lugar (Tunísia) quanto das atrizes e atores para o filme é uma tentativa de presentificar um imaginário e/ou "espaço de experiência" sobre o universo dos evangelhos na época de Jesus, por meio de uma geografia que remete ao Oriente Médio. Esse investimento na produção do filme, ao que parece, foi feito para provocar essa sensação de presença nos espectadores. De acordo com o site *Avvenire*[15], 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.

---

12 Na primeira parte do filme Maria foi interpretada por Nadia Khlifi e Rabeb Srairi na segunda, sendo as duas atrizes naturais da Tunísia.

13 Ao nos referimos a cor morena, estão aludindo que a cor da pele das personagens que interpretam Maria não condiz a cor da pele branca, como foi e ainda é costume retratá-la no cinema. Voltaremos a essa questão em momento oportuno.

14 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.

15 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 Acessado em: 18/01/2018. 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."

Para Johnson e Ottaviani-Jones (2014), essas características geográficas da filmagem, e o cuidado em relação à cor de pele dos atores e atrizes evitou o processo encontrado em filmes anteriores, nos quais Maria e Jesus possuem aparência anglo-saxã. Desta forma, ao optar por atores naturais da Tunísia, optou-se também pelas características físicas (cor de pele, olhos e cabelos) das pessoas deste País. Isso significa dizer que a proposta do filme, mesmo italiano, é contrapor as imagens euopeizadas de Maria, ligadas ao norte do Mediterrâneo, uma vez que a Tunísia fica ao sul, localizada no norte da África, na região do Magrebe.

O filme apresenta os entrelaçamentos de camadas espaciais que se articulam no entorno do Mediterrâneo, sendo uma produção italiana filmada na Tunísia. O filme opera, como espaço de confluência das culturas orientais e ocidentais, uma vez que a figura bíblica de Maria (como o próprio cristianismo) é uma expressão de uma religião oriental (Israel) sedimentada na tradição judaica (também oriental), mas com grande força e atuação no Ocidente, bem como os elementos antigos de um modelo feminilidade com os movimentos de empoderamento feminino do século XX (como ainda será demonstrado).

Outro indício destes entrelaçamentos, podem ser percebidos quando levamos em consideração o idioma que foi gravado o filme. Pois, 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 no dia três de novembro de 2010: "A escolha do árabe e o grego antigo tem sido o tema de um grande debate em curso porque a nossa principal intenção era manter a autenticidade da atuação dos atores nativos e desde que filmamos na Tunísia, no final, podemos dizer que a escolha do idioma foi ditada do caminho criativo."[16]

Podemos concluir que o filme é tributário de uma produção mediterrânica, na medida em que atua em diversas espacialidades geográficas (Itália, Tunísia) e idiomáticas (árabe, grego, italiano e inglês) sem se estagnar em nenhuma delas, em razão das conexões do processo de "entrelaçamentos transculturais"[17], referenciando-se às diversas interações

16 MORELLI, Luciana. *GUIDO CHIESA AL FESTIVAL DI ROMA CON IO SONO CON TE*. IN: movieplayer. 3 de Novembro de 2010. Disponível em: https://movieplayer.it/articoli/guido-chiesa-al-festival-di-roma-con-io-sono-con-te_7481/ Acessado em 18/01/2018*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."*

17 A utilização da perspectiva de "entrelaçamentos transculturais" é tributária da proposta da historiadora Aline Dias da Silveira, na qual, por intermédio da fonte é possível identificar "os movimentos dos fios e seus entrelaçamentos" a partir de uma "História Interconectada." Com isso, esse fenômeno de interações, trocas e conexões, como os "entrelaçamentos transculturais", remete "as especificidades de uma cultura entendidas como uma combinação de elementos partilhados com outras culturas,

simultâneas de representações espaciais, como o espaço religioso, geográfico, cultural, imaginário, imagético, simbólico, discursivo, linguístico, midiático, dentre outras.

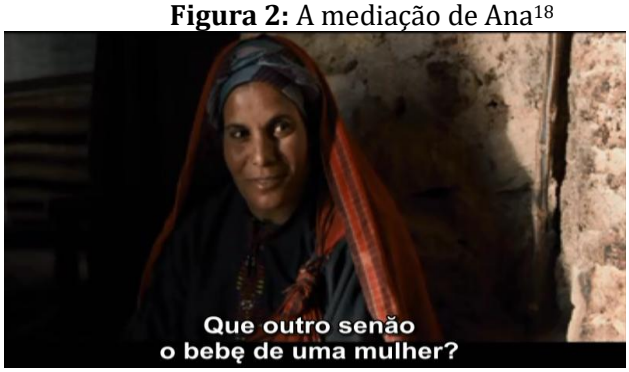
Ana, mãe e modelo de feminilidade de Maria

Em outra passagem do filme, a narrativa se desenvolve a partir de uma conversa entre Ana (interpretada pela atriz Dhrifa Lazrag), mãe de Maria, e José (interpretado pelo ator Mustapha Benstiti). Ana afirma que Maria não havia mentido e que eles podem adiantar o casamento, caso ele ainda quisesse se casar com ela. Embora não fique claro o motivo dessa conversa, é possível deduzir que eles estejam falando da gravidez de Maria, que também estava presente durante o diálogo.

José, que é apresentado como pai de outros dois filhos, diz acreditar em Maria, mas admite não saber o que dizer aos seus familiares, para quem aquilo seria contra a natureza. Não se sabe exatamente sobre o que estão falando, ainda que seja possível supor que se trata da gravidez de Maria. Ponto que merece destaque é a falta de elementos sobre a origem desta gravidez - se ela teria se dado de forma virginal ou não, uma vez que o filme se afasta das premissas do miraculoso, do sobrenatural ou de presenças angelicais.

Em resposta a José, Ana informa que ninguém saberá o que ocorreu, seja ali (em Jerusalém) ou em Nazaré e nem mesmo a própria criança (Jesus), depois de nascer, saberá como aconteceu. Nessa ocasião, José pergunta o que essa criança será e Ana responde: "Que outro senão o bebê de uma mulher?"

Figura 2: A mediação de Ana[18]



produzida por diferentes constelações dos mesmos elementos, e não uma perspectiva de análise etnocêntrica. 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.

18 CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).

No que se refere à mediação feita por Ana em relação à gravidez de Maria e o casamento com José, é possível observar que ela toma as decisões e convence o homem a seguir com o planejado (casamento), liderando a situação a partir do seu protagonismo. José, por sua vez, apenas escuta e concorda com Ana. É importante destacar que Joaquim, pai de Maria e marido de Ana não aparece neste filme, diferentemente de outras produções, como em "Maria de Nazareth" (1995) dirigido por Jean Delannoy ou "Maria filha de seu filho" (2000), dirigido por Fabrízio Costa.

Ainda sobre a liderança feminina de Ana, ao demonstrar certo caráter de "matriarca" ao interceder pelo o futuro de sua filha e de seu neto, defendemos que suas ações lembram as reivindicações feministas dos séculos XX (e também XXI), pela libertação das amarras de uma cultura patriarcal. Essa imagem fílmica de Ana torna presente um determinado "horizonte de expectativas" sobre o feminino, referente ao contexto de produção do filme, onde existem mulheres que tutelam, lideram e ocupam espaços de poder e decisão na sociedade, resultados diretos das lutas feministas. É a presença deste contexto de produção do filme que é presentificado nas imagens fílmicas de Ana e, mais tarde, de sua filha Maria.

Sobre tais lutas, ainda teceremos maiores considerações quando analisarmos as imagens fílmicas de Maria. Todavia, já adiantamos que o comportamento de Ana e, principalmente de Maria, pode ser compreendido como o resultado das lutas femininas e feministas de emancipação das mulheres, ao presentificar projetos de feminilidades de um "horizonte de expectativas" sobre as mulheres e elaborados por elas.

Outra hipótese que sustenta nossa afirmativa é a resposta de Ana a José, quando questionada sobre o que será da criança: "[...] o bebê de uma mulher." Nessa fala, observamos que a 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) na qual estes personagens estão assentados, tendo em vista que tradicionalmente os filhos estavam relacionados à ordem e hierarquia do pai.

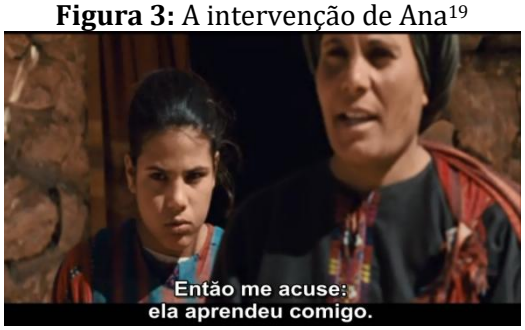
Em outro momento do filme, Maria está com Rachel (interpretada pela atriz Naouel Souibgul) e sua mãe Ana na casa onde mora com José e seus familiares, quando prepara pães para serem ofertados ao templo. Rachel inicia uma conversa e relata que quanto mais elogiada a mulher, mais ela se sente pressionada 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." Rachel, ao ouvir tais palavras, complementa: "Então, eu diria que ele é muito ocupado" e todas deram risadas.

Dentro do contexto do diálogo entre Rachel e Ana, havia uma criança (provavelmente o filho de José) presente na hora do preparo do pão; ela pega um pouco da massa e foge correndo. As mulheres, juntamente com Maria, correm atrás dela, dizendo que por ela ter pegado a massa teriam que refazer todo o trabalho, posto que a criança estava impura. A criança, ao sair da casa, se depara com Mordechai (interpretado pelo ator Ahmed Hafiene) que, de imediato, lhe desfere uma bofetada no rosto, justificando a agressão como forma de lição. 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 assim sua posição de liderança e poder, uma vez que ele já estava abaixado para pegar as coisas, 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 ainda exige que José, que também estava presente, ensine a Maria o seu lugar e 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, 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 à Ana. A mãe de Maria continua, de forma enfática e altiva 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, calado e sozinho.

Figura 3: A intervenção de Ana[19]



[19] CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).

As ações de Ana protagonizam toda essa passagem, pois ela enfrenta as imposições e tradições masculinas, representadas por Mordechai que, junto com sua esposa Rachel, podem ser identificados como representantes de um imaginário referente à tradição. Maria, ao confrontar Mordechai, parece ainda não possuir forças suficientes para contrapô-lo, mas sua mãe a socorre, e mesmo reconhecendo que Maria faria novamente aquela massa de farinha, como parte das obrigações atribuída as mulheres, Ana o desafia, impondo sua perspectiva e controlando a situação.

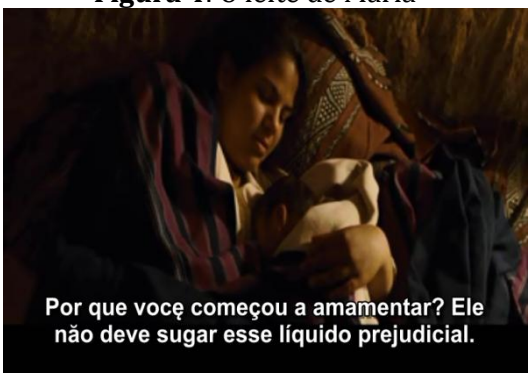
Embora não fique claro, no filme, os motivos pelos quais Mordechai se deixou surpreender diante do protagonismo e força de Ana, é possível perceber que os comportamentos e os discursos dela ofereceriam um exemplo (ou modelo de feminilidade) no qual Maria deveria se inspirar. Isto significa dizer que Maria, através do exemplo dado por sua mãe, deveria aprender como se comportar e agir diante das diversas situações de conflito oriundos da figura masculina e da instituição judaica, contrárias à autonomia da Mulher, além de proporcionar um modelo de educação, princípios e ensinamentos que Maria deveria ensinar a seu filho Jesus, quando ele nascesse.

"Agora eu tenho outras regras para respeitar": Transformações e rupturas no imaginário social feminino e mariano

Na cena em que Maria, que está grávida, segue com José, seus filhos e um grupo de pessoas para Belém, para que seu esposo atenda a determinação de Roma, em função da realização do Censo. O jovem casal realiza uma parada numa gruta para passarem a noite e descansarem. Antes do amanhecer, José acorda e observa que Maria não estava mais ao seu lado. Ao encontrá-la, percebe que ela está em trabalho de parto e, mesmo assim, recusa ajuda, afirmando saber o que fazer sem auxílio de ninguém. Nesse momento, José percebe que Maria manipulou toda a situação desde o começo, almejando dar à luz sozinha, longe das pessoas de Nazaré. Ele não queria ir para Belém antes da criança nascer e foi sua esposa que insistiu para que viajassem. Mesmo assim, José ignora as pretensões solitárias de Maria e sai em busca de ajuda.

José, ao retornar acompanhado de uma mulher, aparentemente uma parteira, encontra Maria amamentando a criança que já havia nascido. Nesta ocasião, Maria diz ser um menino e que se chamará Jesus. Imediatamente Maria é repreendida pela parteira que relata ser responsabilidade do pai da criança nomear o filho homem e que ela não deveria estar amamentando a criança, pois seu leite é prejudicial.

Figura 4: O leite de Maria[20]



Essa proibição em relação à mulher e a consideração de que eram impuras, após o parto, é proveniente do primeiro testamento, sobretudo, do texto de Levítico que informa que uma mulher ao dar à luz a 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."[21]

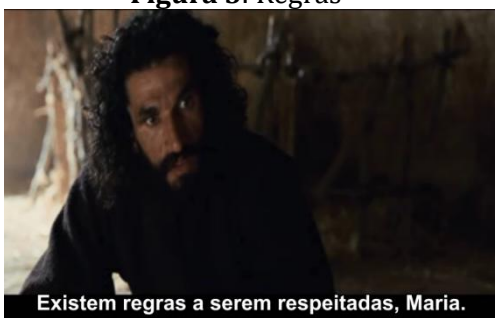
Em seguida, um grupo de pessoas entra na gruta onde estavam Maria, Jesus, José e a parteira, dizendo que aquele lugar pertencia a eles e que foram lá para saber o que estava acontecendo. Eles parabenizam José pelo nascimento da criança e oferecem água para ele e Maria. Esse ato também é condenado pela parteira, porque segundo ela não é permitido oferecer água a mulher que acabou de dar a luz. A parteira ainda ofende aquele grupo de pessoas, dizendo que são nômades e pessoas impuras. No entanto, Maria ignora as palavras da parteira e aceita a água que lhe é oferecida.

No dia seguinte, 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 à 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." Maria, desta forma, passa a impressão de estar sob a "jurisdição" de outras normas, em contraposição a tradição judaica.

---

20 CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).
21 BÍBLIA, Levítico, 12: 2-4. IN: *BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Editora Paulus, 2004, p.76.

Figura 5: Regras[22]



Maria demonstra indiferença às palavras de seu marido, sobretudo, àquelas que tutelavam sua condição de mulher. Suas palavras: "Agora eu tenho outras regras para respeitar", 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 Testamente, nos Evangelhos Apócrifos[23], na tradição ou mesmo na literatura mariana, como a "Lenda Dourada."[24]

Essa 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 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 à Maria como modelo de feminilidade, estamos no encalço das formações discursivas que foram veiculadas por um determinado corpo de clérigos no medievo sobre as mulheres durante a formação e construção dos cânones cristãos, como ocorreu na Alta Idade Média, emergindo com mais força na Baixa Idade Média, sobretudo nos séculos XI e XII. Ocorre que durante o medievo 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. Desta forma, esse imaginário e discurso clerical

22 CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos)

23 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 que, entre outros, serão utilizados como fontes para o desenvolvimento desta pesquisa.

24 A "Lenda Dourada" 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 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* - Atos Heróicos, Nascimentos Miraculosos, Confrontos, Rivalidades e Amor Verdadeiro. M.Books do Brasil Editora Ltda. São Paulo, 2009.

direcionado para as 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 surgiu 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 destes 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. Neste 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.

Embora a película de Chiesa mantenha alguma relação com a tradição dos evangelhos, visto que está narrando diretamente sobre a trajetória de vida de Maria e a relação com José e seu filho, é possível perceber que suas imagens provocam uma ruptura em relação a tal tradição. Pois, essas imagens fílmicas de Maria também se conectam 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 está inserido no *boom* de contestações contra os valores vigentes, especialmente no pós-segunda guerra de 1945, nas quais estavam em pauta à luta por direitos humanos, liberdades civis, pela paz e a justiça, ecologia e outras reivindicações.

Podemos verificar, inclusive, a eclosão destes movimentos em países mediterrânicos, como aconteceu em Maio de 1968 na França, por meio de um movimento estudantil atuante, contestando principalmente os valores capitalistas. A própria Itália, país de origem da produção do filme de Micheli e Chiesa, "Io sono con te", compartilha dos avanços e reflexos das lutas femininas. Hobsbawm[25]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) [...].

[25] HOBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos*: o breve século XX: 1914 -1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.306.

Desta maneira, 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 - pois, para Hobsbawn[26], essa revolução social alterou a natureza das atividades das mulheres na sociedade e seus papéis desempenhados.

Por imaginário, concordamos com as proposições de Baczko[27] para quem o imaginário social atua como uma das forças que regulam a vida coletiva, pois define através das referências simbólicas, de forma mais ou menos precisa, as divisões internas e as instituições sociais. Além de um dispositivo eficaz do controle da vida coletiva, o imaginário social é uma peça eficaz e efetiva do exercício da autoridade e do poder. A própria produção e/ou criação de imaginários sociais só seria possível se tais imaginários se ancorassem no que o autor denominou de identidade de imaginação. Ou seja, para que estes novos imaginários sociais não desapareçam ou caiam em ostracismo, é preciso que façam algum sentido no grupo social em que está inserido.

Dito isto, é possível reconhecer na atualidade, segundo Rago[28] - por intermédio da luta das mulheres, do movimento feminista e a consequente 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 tornou-se mais feminino e feminista, libertário e solidário, resultando decisivamente do aporte social e cultural das mulheres no mundo público.

Somado ao feminismo, outros fatores podem ter influenciado e/ou motivado a produção de um outro imaginário social feminino e mariano que ressoam 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 institui 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 e independente dos desígnios divinos.

---

26 Idem.

27 BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

28 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.

Desse modo, a figura feminina, representada por Maria, parece não ter sido apenas objeto de atenção dos movimentos sociais, mas da Igreja católica em relação às mulheres, que atribui certa importância à mãe de Cristo, às vezes inclusive conferindo a ela os poderes de corredentora, como no caso da *Lumen Gentium*. 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. Ademais, essa atenção em torno das mulheres e de Maria pode ser compreendida como um dos gatilhos capaz de produzir um novo imaginário mariano e feminino.

Outra característica que permite observar a presentificação de um determinado "horizonte de expectativas" sobre o feminino entre o filme e o contexto de sua produção, no que se refere às normatizações e controle sobre o feminino (e o seu corpo), são as cenas de Maria amamentando como na figura 6.

Figura 6: Maria amamentando [29]



Figura 7: Maria de Delannoy amamentando[30]



Esta cena se destaca porque na cinematografia mariana e mesmo nos filmes protagonizados por Jesus, não há passagens sobre a amamentação de Jesus com a preocupação da câmera em mostrar parte do seio de Maria. O próprio movimento da câmera em focar (ou não) em determinadas partes do corpo das personagens representa uma intenção (consciente ou inconsciente); é um "discurso" que objetiva pontuar um determinado ponto de vista. Segundo Kleber Mazziero de Souza[31], o uso da câmera, sua colocação e

29 CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).

30 DELANNOY, Jean. *Maria de Nazareth*: uma mensagem de fé e esperança. França: Top Tape, 1995 (102 minutos).

31 SOUZA, Kleber Mazziero de. A LINGUAGEM DA CÂMERA: REFLEXÕES SOBRE O DISCURSO CINEMATOGRÁFICO. *Revista RAZÓN Y PALABRA.* N.76, Maio/Julho 2011. Disponível em: http://www.redalyc.org/html/1995/199519981042/ Acessado em 02/02/2018.

posicionamento, sua movimentação e a lente que se acopla, mostra ao espectador as imagens intencionadas pelo diretor, pois a câmera reflete a mente do diretor, permitindo que o espectador acompanhe a sucessão de cenas de seu discurso, as nuances de sua linguagem e as especificações da linguagem do cinema.

Neste sentido, talvez seja uma escolha por parte dos diretores não mostrar a amamentação de Maria, para evitar quaisquer tipos de fetichismos em relação aos seios, tendo em vista sua conotação sexualizada na sociedade. Além disso, poderiam suscitar alguns constrangimentos para seus realizadores, como de serem acusados de desvirtuarem a imagem de Maria como modelo de feminilidade, o que interferiria na recepção e venda do filme como produto comercial. Nos poucos filmes que retratam a amamentação de Maria, como no filme "Maria de Nazareth" de Jean Delannoy, a cena é exibida de forma discreta, tendo em vista que seu seio praticamente não aparece, como demonstra a figura 7.

O próprio ato de amamentar em si, ao menos quando feito publicamente, já é capaz de gerar polêmicas e discussões. É possível, por exemplo, identificar alguns 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 isto provoca "constrangimentos", quanto por parte daqueles que defendem o direito de amamentar em locais públicos.

Tais polêmicas parecem estar conectadas com alguns preceitos do movimento feminista, que além de lutar pela promoção de igualdade entre mulheres e homens, busca a autonomia e integridade do corpo feminino, sexualmente objetificado. A própria Itália 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"[32] publicado pela revista "*Spiegel online.*" Segundo o texto, mulheres organizaram um "mamaço" em Roma, em 2008, reivindicando o direito de amamentar em público sem sofrerem 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[33].

[32] Numa tradução livre do 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.

[33] 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.

Essa imagem de Maria amamentando na produção de Micheli e Chiesa que, no mínimo, é incomum em relação ao circuito fílmico que está inserida, parece dialogar com o contexto de produção do filme. Ou seja, essa imagem fílmica de Maria, tendo parte de seu seio mostrado com naturalidade, é uma imagem eucrônica, ao presentificar as expectativas de movimentos em prol do direito de amamentação, atendendo assim os projetos de feminilidade proposto pelo feminismo em que as mulheres, sobretudo as mães, assumem o controle sobre seus corpos. De toda forma, acreditamos que esses protestos e passeatas em prol desse direito transcende o movimento feminista, na medida em que mesmo as mulheres que não se identificam com o feminismo se posicionam em favor do direito de amamentar.

Na segunda etapa do filme, doze anos após o nascimento de Jesus, quando Maria e José partem de Jerusalém para Belém, percebem a ausência de seu filho no grupo em que estão 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. Mãe, qual o propósito de todo esse sangue no templo? Porque todos esses sacrifícios são feitos aqui? Não pode ser um pedido de Deus."[34]

Ao acessar todas essas memórias, Maria conclui que Jesus se encontra no templo, conseguindo assim rastrear seu filho a partir de suas motivações. É importante destacar que enquanto Maria buscava em suas memórias uma conexão que a levasse ao paradeiro do filho,

[34] CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).

a narrativa do filme paralelamente mostra José, liderando uma busca masculina por Jesus na cidade. Desta 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 sua conexão especial entre mãe e filho, na medida em que aos homens ficou reservado o papel de desespero impulsivo (as emoções), pois 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[35] comentam que a calma e confiança de Maria contrastam com o Evangelho de Lucas[36], na 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 consicência 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.

Mordechai, ao saber que Jesus estava no templo, fazendo perguntas aos anciões, 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, discutindo sobre leis. Ele ainda acusa Jesus de desconhecer a virtude da obediência para José, e que por anos tem o alertado da educação de seu filho, 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.

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." Mas 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.

35 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.

36 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)

Mordechai encerra a conversa ao reconhecer que a fonte da "tolice" de Jesus é Maria, e cita as escrituras: "Aquele que é disciplinado está no caminho da vida, aquele que ignora a correção, perderá o caminho."

Figura 8: Maria, a fonte da "tolice" de Jesus[37]

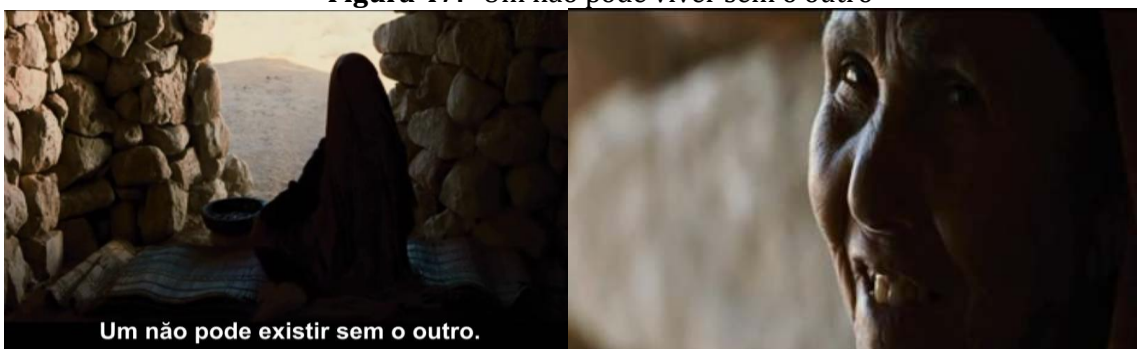


Após o reencontro de José e Maria com seu filho, a obra chega ao fim. A voz de uma Maria idosa (interpretada pela atriz Selma Houmi) reaparece, narrando que após este dia ela percebeu qual seria o caminho de Jesus. Nesse momento, o filme surpreende quando demonstra que Maria está narrando a história para outra pessoa (não identificada); uma voz intervém, perguntando: "Então o que aconteceu? O que ele fez antes de vocês o encontrarem?" ao que Maria responde: "O fruto tinha simplesmente que amadurecer."

Nessa passagem, a câmera (que no início de cena mostrava as costas de Maria, contra a luz), exibe suas mãos, mais velhas e calejadas, sendo lavadas por uma espécie de água com pétalas de flores. O interlocutor de Maria insiste sobre a irrelevância dos relatos: "Mas ninguém dá tanta importância para a infância de um homem, seus ensinamentos e seu martírio não são suficientes?" Ao que ela responde: "Um não pode existir sem o outro. Para entender uma vida, devemos conhecer o seu começo." Após essa fala, Maria finalmente revela seu rosto, se levanta e sai caminhando, momento em que o filme se encerra.

[37] CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).

Figura 47: "Um não pode viver sem o outro"[38]



O diálogo final da produção enseja várias questões. A história apresentada é um relato narrado por Maria a outra pessoa, sugerindo aqui uma espécie de registro (quase como um evangelho) de sua convivência com seu filho. Ela está preocupada em divulgar os episódios que remontam à infância de Jesus, como a relação entre os dois e como ela influenciou na formação de seu caráter. Ao exibir essa fase da vida de Jesus (gestação, nascimento, infância e pré-adolescência), o filme se distância da tradição dos evangelhos, tendo em vista os poucos relatos que narram sobre esse período. Os principais expoentes são as narrativas de Lucas e, principalmente, Mateus.

Ainda sobre o final do filme, é possível perceber que Maria, ao se preocupar em registrar a infância de seu filho, revela interesse em se apresentar como a responsável pelo caráter e educação de Jesus. O interlocutor, por sua vez, demonstra-se preocupado com o fato de que os relatos de Maria poderiam ser utilizados como justificativa para perseguição, já que retratariam a mulher em um papel central. Se levarmos em consideração a proposta narrativa do filme, seria Maria quem teria ensinado seu filho sobre a tradição, as escrituras, as relações entre os homens e as mulheres, dentre outras coisas, ela seria a principal responsável pela formação de Jesus preparando-o para seu destino como messias.

Considerações finais

Pelas propostas do filme, faz sentido a concordamos com a frase formulada por Mordechai, quando acusa Maria de ser a fonte da "tolice" de seu filho, tendo em vista que foi ela quem mais influenciou nas ações, comportamentos e questionamentos de Jesus, o que o torna discípulo de sua mãe.

38 CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).

De acordo com Johnson e Ottaviani-Jones[39], Chiesa explora várias questões em "Io sono con te", como os direitos das mulheres, maternidade, relações de gênero, poder, opressão, justiça social, mas também sacrifício, pobreza e compaixão, ao mostrar Maria ajudando aqueles à margem da sociedade. 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, como foram observadas por Johnson e Ottaviani-Jones[40], estão em conssonância com o momento de produção da obra; estão, portanto, de acordo com a experiência de tempo proposta por Koselleck referente ao "horizonte de expectativas." Pois, presentifica, por intemrédio das imagens fílimicas de Maria (e sua mãe Ana), projetos de feminilidades inseridos nas pautas do movimento feminista, como autonomia, protagonismo, desobediência e insubmissão a uma tradição patriarcal e ao marido, além de demonstrar ser capaz de liderar sua própria vida e de sua família e de desconstruir estereótipos historicamente construídos para o feminino ligados ao corpo, como emoção, sentimento, fragilidade e a pulsões.

De acordo com Hobsbawm[41] "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." Assim, a amplitude dessa nova consciência de feminilidade é capaz de promover a inserção de um novo imaginário sobre o feminino na sociedade ocidental.

Esse movimento foi capaz 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 e que pode ser observado em algumas das imagens fílmicas de Maria, como na cena que ela, dotada de sabedoria, paciência, intelecto, conseguiu descobri o paradeiro de seu filho. Diferentemente de José que se desesperou.

Desse modo, o filme "Io sono con te" (re)produziu determinados "horizontes de expectativas" ao exibir, por meio das imagens fílmicas de Maria, uma sintonia para com os movimentos de contestações do século XX. Essa conexão ainda pôde ser percebida, por

39 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.

40 Idem.

41 HOBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos*: o breve século XX: 1914 -1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 307.

exemplo, na cena de amamentação de Maria (com o seio semidesnudo), relativa aos movimentos em prol da amamentação em público.

É interessante perceber que talvez, a personagem de Maria no filme está mais próxima dos atributos de Eva, retratada como desobediente e subversora nas interpretações bíblicas, do que os atributos de um modelo de feminilidade mariano de maternidade, submissão, silêncio e espaço do lar. Desta forma, as imagens fílmicas de Maria demonstram certas transformações no modelo de feminilidade encarnado pela personagem pelo feminino na sociedade do século XX e início do século XXI, pois ao analisar tais imagens compreendemos como as mulheres estão sendo percebidas e se percebendo em meio as suas relações sociais.