



Recebido em: 22/10/2017

Aceito em: 29/12/2017

**“Maria passa na frente”! A “envaginação” dos filmes sobre Cristo no cinema e suas interfaces com o movimento feminista do século XX**

**“Maria goes ahead”! The "invagination" of films about Christ in the cinema and its interfaces with the feminist movement of the 20th century**

Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos<sup>1</sup>

PPGH-UFSC

<http://lattes.cnpq.br/5676372308120967>

**Resumo:** Este trabalho trata das relações que o cinema do campo do filme religioso mantém com o movimento feminista do século XX, através das produções filmicas sobre a vida da virgem Maria. A Mulher, através da mãe de Cristo, consegue protagonizar e se empoderar nesses filmes, rompendo com o tradicional imaginário de submissão e silêncio mariano.

**Palavras-chave:** Filme Religioso; Filmografia sobre Maria; Imaginário Mariano; Mulher; Imaginário feminino.

**Abstract:** This work deals with the relations that the religious movies maintains with the feminist movement of the 20th century, through the filmic productions about the life of the virgin Mary. The Woman, through the mother of Christ, manages to be the main figure and empower herself in these films, breaking with the traditional imaginary of submission and marian silence.

**Keywords:** Religious Film; Filmography about Maria; Imaginary Mariano; Woman; Female imaginary.

<sup>1</sup> Doutorando em História no Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH-UFSC) e bolsista CAPES. Tem como Orientadora a Professora Doutora Aline Dias da Silveira com a tese (em andamento) intitulada: “*“Ave-Maria cheia de Filmes!” Transtemporalidade do sagrado e do feminino através da presença de Maria no filme “Io sono con te” (2010) e a possibilidade de produção de uma Mariologia Fílmica”*”.

## 1. Introdução

O cinema que, por vezes, é percebido como instrumento de descontração, lazer, entretenimento, fonte de informação e espaço de confluência de ideias e imaginários sociais, também deve ser compreendido como produto de uma indústria que precisa ser vendido, na qual o sucesso das bilheterias define os enredos que valem o alto investimento, em detrimento daqueles que jamais devem ser veiculados novamente. Assim, os filmes exibidos na grande tela devem conquistar o seu espectador, sendo que as representações nele veiculadas precisam encontrar respaldo no imaginário do contexto social em que essas produções estão inseridas.

Esse imaginário pode ser entendido, segundo Robert Muchembled (2001), como um fenômeno coletivo, que se constrói sobre a realidade e produzido pelos múltiplos canais culturais que irrigam uma sociedade, não se configurando em um tipo de véu metafísico divino. O imaginário seria uma espécie de maquinaria escondida sob a superfície das coisas, poderosamente ativa, por que cria sistemas de explicação e motiva igualmente ações individuais e coletivas.

No encalço do cinema, sobretudo, no campo do filme religioso, que esse trabalho irá se debruçar, levando em consideração sua historicidade e desenvolvimento, com objetivo de demonstrar como esse formato fílmico se apropriou das temáticas bíblicas para vender seus produtos, mas também veicular ideias, representações e o imaginário social, sobretudo feminino, de acordo com a conjuntura que esses filmes estão assentados.

Os filmes protagonizados por Maria, que antes tinham passagens modestas em filmes sobre seu filho, passam a integrar o circuito midiático fílmico, notadamente a partir da década de 1990, embora tenham existido algumas poucas produções marianas em fins da década de 1970, como os filmes estadunidenses "The Nativity" (1978) de Bernard Kowalski e "Maria e José" de Eric Till (1979) que já demonstrava algum protagonismo em relação a mãe de Cristo.

Porém, após a década de 1990, é possível observar o surgimento de outras produções que retiram o protagonismo de Jesus, em detrimento dos filmes protagonizados por sua mãe, fazendo dele personagem secundário de sua própria história de vida. Entretanto, isso não significa que os filmes protagonizados por Jesus deixaram de ser produzidos, eles, na verdade, começam a dividir espaço com os filmes que tem Maria como figura central.

Desta forma, irei apenas me deter em demonstrar, por intermédio de algumas passagens, como alguns desses filmes marianos demonstram uma ruptura

em relação ao seu imaginário mariano, mas, sobretudo, feminino, tendo em vista que Maria é um modelo de feminilidade a ser espelhado pelas mulheres inseridas numa tradição Cristã/Católica. Os filmes são:

- “Maria de Nazareth” (1995), direção de Jean Delannoy (produção francesa);
- “Maria, em nome da Fé” (1999), direção de Kevin Connor (produção norte-americana);
- “Maria, filha de seu filho” (2000), dirigido por Fabrizio Costa (produção italiana);
- “Maria, Mãe do filho de Deus” (2003), direção de Moacyr Góes (produção brasileira);
- “Jesus, a história do nascimento” (2006), dirigido por Catherine Hardwicke (produção norte-americana);
- “Io sono con te” (2010) de Guido Chiesa (produção italiana);
- “Maria, Mãe de Jesus” (2012), dirigido por Giacomo Campiotti (produção italiana).

Assim sendo, Maria, que teve seus principais atributos de submissão, silêncio, recato, maternidade, entre outros, construídos como um *ethos* ideal de conduta para as mulheres, no período medieval. Nos filmes que protagoniza, ela rompe com essas premissas que tendem a reservar para o feminino posições e *status* sociais e de poder desprivilegiadas, como acontece nos países que partilham de um substrato cultural Cristão.

O protagonismo de Maria apresenta o respectivo imaginário que informa esses filmes, fornecendo informações sobre a realidade social no contexto de suas produções. Nesse sentido, esses filmes podem ser entendidos como representações e produções dos saberes sociais. Segundo Roger Chartier (1990), as representações sociais organizam as formas como o mundo social é apreendido, como categorias de percepção do real, sendo determinadas pelos interesses dos grupos sociais que a construíram. Para Denise Jodelet (2002), elas circulam nos discursos, palavras, mensagens e imagens midiáticas e são cristalizadas nas condutas sociais.

Esses filmes representam uma mentalidade de época, do momento de suas produções, dos contextos políticos e sociais, através de um imaginário vigente que ora busca fixar valores, ora desconstruir representações, pois, segundo Alexandre Busko Valim (2012: 293), “[...] todo filme está eivado de historicidade, motivo pelo qual trará as marcas de seu tempo”.

O surgimento dessa cinematografia mariana, mesmo os filmes falando de lugares diferentes, representa a tendência de um novo imaginário social feminino

que começa a se edificar e que encontra através dos movimentos de contestações da segunda metade do século XX, principalmente o movimento feminista, seus principais motivadores.

## **2. Algumas considerações sobre o campo do filme religioso**

O cinema, que foi criado em 1895, na França, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, não tinha inicialmente seu atual status de sétima arte. Para ter alguma credibilidade, as produções cinematográficas tiveram que se ancorar em temáticas bíblicas, o que também contribuía para a catequese da Igreja, que percebia no cinema um instrumento de propaganda para sua fé.

Arlindo Machado (1997) informa que os primeiros dramas de ficção, com um esboço mínimo de história e de duração, foram às encenações e paixões da vida de Cristo, que apresentam ao cinema a noção de sucessão e, com isso, introduz uma nova forma narrativa que está ancorada na articulação de quadros diversos.

Para Luiz Vadico (2012: 90) 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)".

Para Jorge Carrega (2012), no início da década de 1920, o cinema norte-americano buscou através das adaptações literárias e teatrais uma legitimação cultural, como ocorreu com o cinema europeu, graças ao auxílio dos avanços e recursos tecnológicos que estavam disponíveis, na época, para as produções cinematográficas. Isso também lhe possibilitou a conquista do público burguês e conservador, em detrimento de seu antigo público que, na sua grande maioria, era iletrado e jovem. Dessa forma, além dos clássicos da literatura, o cinema de Hollywood também investiu em adaptações na produção de filmes bíblicos.

Ainda de acordo com o autor, o campo do filme religioso viveu seu período áureo entre as décadas de 1940 e 1960. Logo após este período, esse formato encontra fôlego nas produções televisivas, sendo fruto de uma evolução do gênero entre a década de 1970 e o final do século XX, principalmente na Itália. A RAI (televisão pública italiana) ofereceu reconstituições históricas de altíssima qualidade e elenco de luxo, transformando-se entre as décadas de 1960 e 1970 num fenômeno televisivo por excelência, sobrevivendo às alterações socioculturais do período.

Vadico (2008) destaca que as produções televisivas não podem ser deixadas em segundo plano, pois dialogam direta ou indiretamente com a indústria cinematográfica. O pesquisador pontua que o período mais fértil do campo do filme

religioso situa-se entre 1950 e 1967. Tanto os Estados Unidos quanto à Europa, principalmente a Itália, se destacam por serem os principais produtores de filmes pertencentes ao campo religioso. Apenas para citar uma grande produtora norte-americana que tem produzido, no decorrer de sua trajetória filmes dessa natureza, encontra-se a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 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: 05).

No encalço do contexto geográfico italiano, existe a Titanus, empresa cinematográfica da Itália, atualmente produtora de filmes e séries televisivas. Neste sentido, Jean-Claude Bernardet (2012: 97) coloca a Itália como referência em filmes religiosos “conhecida pelos seus melodramas, suas divas dos anos de 1920 e 1930, suas superproduções bíblicas [...]”.

Com isso, o cinema desenvolve um campo fílmico próprio para lidar com produções ligadas a temática bíblica, que é o filme religioso que “[...] se define e se redefine continuamente a partir das relações de embate entre o campo do fílmico (produtoras, cineastas, indústria etc.) e o campo do religioso (igrejas, instituições religiosas, seus representantes e fiéis)” (VADICO, 2012: 69).

Desse modo, as produções que integram esse campo fílmico devem, necessariamente, possuir temáticas bíblicas que, durante a elaboração dos filmes contaram com a participação de consultores religiosos, expondo, ao mesmo tempo, produção (ou pelo menos sinais) de alguma teologia, mostrando também manifestações do sagrado (VADICO, 2009).

Dessa forma, a principal característica do campo do filme religioso é sua abordagem em relação a assuntos religiosos ou temas sobre o sagrado e que sejam socialmente reconhecidos como produções desse tipo. Esses filmes devem ser destinados a um público específico, reconhecidos como algo de seu interesse e ainda despertar emoções ligadas à tradição e o imaginário religioso, como compaixão, esperança, arrependimento e outros, fortalecendo ou despertando a fé de seguidores (VADICO, 2009).

Outra característica que se destaca é a conotação de produto diferenciado ou “puro”, em que deve apresentar garantia da qualidade moral em seus conteúdos, por vezes, legitimadas por instituições religiosas, revistas ou outras formas de propagandas. Em suma, sempre provocam uma postura ou uma tomada de posição militante, (ou as pessoas gostam ou não gostam), em que exigem algum tipo de resposta.

Dessa maneira, o cinema, o que inclui o campo do filme religioso está inserido numa sociedade que partilha de uma cultura religiosa milenarmenteposta (e muitas vezes imposta) e que tem como pano de fundo uma tradição que hierarquizou, interferiu, educou e normatizou mulheres, homens, crianças e todos que compõem o tecido social.

Para Cristiane Freitas Gutfreind (2006: 02) “[...] a experiência fílmica aporta a uma sociedade específica; [...] o cinema, como outras mídias, funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando da psiquê da comunidade, da consciência e da experiência dos indivíduos”.

Neste sentido, o cinema e mais especificamente o campo do filme religioso pode ser identificado como um dos difusores das transformações de comportamentos e valores na sociedade, comportando e simulando inúmeras temáticas, contextos e realidades através de seus discursos, imagens, sons e movimentos.

Em suma, é diante dessa caracterização do campo do filme religioso que pretendo seguir para o próximo tópico. Minha principal intenção foi algumas informações que compõem os filmes pertencentes a esse formato fílmico.

### **3. A “marianização” dos filmes sobre Cristo**

Para o Vadico (2012), pode ser atribuída aos filmes de Cristo a matriz temática que definiu todo o restante da produção dos outros filmes do campo religioso com temáticas distintas, como as ligadas ao Velho Testamento e os épicos romanos e Cristãos. Assim sendo, em um universo de 184 filmes, ao menos até a década de 1990, um terço dessas produções ou são sobre Cristo ou estão relacionados a ele. Dessa forma, é compreensível que Cristo seja o protagonista dos filmes que relatam sua própria vida.

Alguns filmes são facilmente identificados como produções que apresentam o protagonismo de Cristo, 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. Os dois últimos produzidos depois da década de 1990.

Em todos esses filmes a figura da Mãe de Jesus é secundária, quase inexistindo e, quando aparece, expõe os estereótipos de recatada, submissa e restrita ao espaço doméstico. Entretanto, são introduzidas nessa cinematografia produções que exibem o protagonismo de Maria, principalmente a partir da década de 1990. Ela deixa de ter participação simplória nos filmes de seu filho, para protagonizar produções que retratam diretamente sobre sua vida, em que Cristo é quem faz papel coadjuvante nos seus filmes. Se em um primeiro momento tínhamos uma Maria com suas principais imagens midiáticas divulgadas em filmes que relatam a vida de Cristo. A partir desse momento, temos uma Maria que tem seus próprios filmes, o que chamaremos de filmes marianos.

“Maria de Nazareth” (1995) retrata a história de Maria, protagonista do filme, a partir de seu noivado com José, a concepção de Cristo através do Espírito Santo e todas as fases de vida de seu filho, além da realização de alguns de seus milagres. Maria é apresentada, nessa produção, como a típica “boa moça”, com seus tradicionais estereótipos de recatada, bondosa e caridosa, mas também muito popular entre os moradores de sua cidade.

Todavia, essa película apresenta algumas curiosidades quando, logo no seu início, mostra uma Maria sorridente e cumprimentando todas as pessoas que passam por ela. Nesse momento, ela faz um movimento com seu braço (no mínimo incomum para filmes dessa natureza) encostando/batendo a palma de sua mão na palma da mão de um homem, que passava a cavalo do seu lado.

**Figura 1:** O cumprimento de Maria



**Fonte:** DELANNOY, Jean. *Maria de Nazareth*: uma mensagem de fé e esperança. França: Top Tape, 1995.

Essa cena demonstra certo tom de comicidade ou comédia, pois parece fazer alusão a um tipo de cumprimento “adolescente”, muito comum em filmes que tem

como alvo esse público. Temos aqui, aparentemente, uma imagem fictícia que dialoga diretamente como o momento de produção do filme.

Mas o que realmente chama atenção nessa produção é a cena que exibe outras mulheres que, depois de ouvirem a pregação de Jesus, pedem para se sentarem ao lado de Maria. Uma delas, depois que todas relataram como Cristo as curou, diz não ser digna de receber os ensinamentos de Cristo. Maria, nessa ocasião, afirma: "Um dia ouvir 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 permissão para andarem ao seu lado, o que ela imediatamente aceita.

Essa fala de Maria demonstra que ela também é um caminho e possibilidade de sabedoria, sendo outra via para salvação, por meio de seu filho. Embora ainda esteja atrelada a imagem de Jesus, ela foi capaz de reunir as fiéis de seu filho, mesmo que seja exclusivamente mulheres, nesse momento. Maria conseguiu demonstrar capacidade de liderança, conhecimento e ensinamento e ter sua própria cota de seguidores. Essas informações 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.

"Maria, em nome da Fé" (1999) conta sobre a visita do anjo Gabriel, que anuncia que Maria irá gerar o filho de Deus. Narra ainda a desconfiança de José em relação a sua gravidez e relata o nascimento de Jesus. O filme também mostra a forma como Maria educa seu filho, preparando-o para ser o Messias.

O filme também chama atenção logo de início quando Maria vê um homem sendo espancado por soldados romanos. Esse homem, que se chama Maika, foi repreendido por questionar as ordens de Roma em que os homens de Nazaré deveriam retornar para suas cidades de origem em função do censo romano. Maria, ao presenciar tal agressão 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 de Maria a chama de corajosa e liberta Maika. Depois disso os soldados vão embora.

**Figura 2:** A contestação de Maria



**FONTE:** CONNOR, Kevin. *Maria, em nome da Fé*. EUA: Alpha Filmes, 1999.

Maria, ao confrontar o capitão do exército romano, assume uma postura de liderança, mas também de eloquência ao convencê-lo, por meio de palavras, a libertar um homem que contestou as ordens de Roma em meio a todos. Nesta passagem é possível observar ao menos duas rupturas com o imaginário mariano tradicional: a submissão, já que Maria enfrenta o capitão romano e o do silêncio, tendo em vista a sua iniciativa de dirigir a palavra a um homem e autoridade de Roma.

Neste diapasão, “Maria, filha de seu filho” (2000) parece recorrer aos textos apócrifos, como o protoevangelho de Tiago<sup>2</sup>, posto que mostra a história de Maria a partir de sua infância e seu noivado com José, fatos que não constam nos textos canônicos. Neste filme, a mãe de Cristo apresenta elementos menos ortodoxos sendo retratada de forma mais subversiva e incisiva nas suas atuações, como quando ela diz que: “Uma mulher deve defender a verdade, como todo mundo”.

**Figura 3:** “assuntos dos homens”



<sup>2</sup> O *Livro de Tiago*, ou *Protoevangelho de Tiago* está entre os treze livros de papiro, encadernados em couro, encontrados no ano de 1945, no alto Egito, em Nag Hammadi, conhecidos como os evangelhos apócrifos. Conta a história dos Avôs e Pais de Jesus, como a infância de Maria e seu noivado com José, assim como a vida de Nossa Senhora 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.radionovoshorizontesfm.com/caminhodoceu/recomendo/cinco\\_evangelhos\\_apocrifos.pdf](http://www.radionovoshorizontesfm.com/caminhodoceu/recomendo/cinco_evangelhos_apocrifos.pdf)> Acessado em: 18/07/2014.

**Fonte:** *Maria, filha do seu filho*. Direção de Fabrício Costa, 2000– Distribuição Versátil Home Vídeo.

Essa fala está contextualizada no momento em que Maria, ao voltar da casa de sua prima Elizabete, se hospeda numa estalagem para passar a noite. Nesse momento, ela 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 ela não aprendeu que as mulheres não devem “se meter em assuntos de homens”. Foi nesta ocasião, que ela pronuncia a passagem citada.

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 de “coisas de homens”. Nessa passagem percebemos a marcação dos papéis sociais de gênero, quando é atribuído ao feminino a posição de submissão e silêncio em relação ao homem, portador do poder de fala, decisão e liderança.

Na ocasião, Maria através de seu discurso e iniciativa, goza de certa autonomia, liberdade de expressão e o direito de defender a verdade, características que não encontram referenciais nem no Novo Testamento ou nos textos apócrifos. Ela universaliza o direito de se expressar, proclamando os direitos iguais entre homens e mulheres, rompendo com a subserviência que é tradicionalmente imposta ao feminino, principalmente em sociedades de tradição Judaica e Cristã.

“Maria, Mãe do filho de Deus” (2003) é uma produção brasileira e relata sobre um Padre que conta, para uma criança doente, a história de Maria e como se dedicou enquanto mãe em relação a Jesus. A história aborda elementos do noivado de Maria com José e suas dúvidas em relação a sua gravidez, além de abordar sobre como ela orientou seu filho para seguir seu caminho de pregação.

Esse filme apresenta alguns pontos curiosos em relação a Maria, principalmente quando, ao ser questionada sobre sua gravidez devido a desconfiança de seu pai se impõe, de forma altiva, encerrando a discussão. Todavia, seu Pai só se convence quando Maria, de forma atípica, realiza um milagre, ao curar uma criança que estava doente, o que fez com o que as pessoas que estavam ali presente a reverenciassem, como seu pai que se ajoelhou. Segundo a tradição dos textos canônicos que integram o Novo Testamento, sabe-se que Maria não operou milagres, bem como foi (e ainda é) retratada pela tradição sempre de forma submissa e não altiva.

**Figura 4:** O milagre de Maria



**FONTE:** GÓES, Moacyr. *Maria, Mãe do filho de Deus*. Brasil: Globo Filmes, 2003.

“Jesus, a história do nascimento” (2006) apresenta como Maria e José se conheceram, narrando, especialmente, sobre os obstáculos durante o período de gestação de Cristo e a trajetória do jovem casal de Belém a Nazaré, onde Jesus nasce (momento esse que se encerra o filme). A produção, protagonizado por Maria, também relata sobre a profecia dos três reis magos e sua jornada para encontrar o messias.

Nessa película, quando Maria volta grávida da casa de sua prima Isabel, é questionada por seu pai sobre quem a engravidou. Ela responde ter sido obra de Deus, o que não convence seus pais e nem a José. Então, em forma de desabafo, rebate as dúvidas: “Eu disse a verdade, se querem acreditar ou não a escolha é de vocês e não minha.”

**Figura 5:** “Eu disse a verdade”



**FONTE:** MARDWICKE, Catherine. *Jesus: A História do Nascimento*. EUA: Playarte Home Vídeo/New Line Cinema, 2006.

Esta 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 passa a impressão de seu controle da situação. Nesse sentido, a própria tomada de câmera, seu direcionamento e a forma como busca dar ênfase a cena, por si só já representa um discurso carregado de significações e intenções, conscientes (ou não) que demonstra uma Maria que dá sinais de ruptura com o estereótipo de submissa e se impõe. Percebemos também que a ênfase na dúvida sobre a gravidez de Maria parece ser frequente nessa filmografia mariana.

O filme “*Io sono com te*” (2010) de Guido Chiesa chama atenção pela constante desobediência de Maria em seguir a tradição judaica, principalmente no que se refere às imposições para as mulheres, como quando ela escolhe o nome de seu filho, tarefa reservada ao pai da criança; ou quando ela amamenta Jesus, logo após seu nascimento, algo que era proibido, pois a mulher era considerada impura por quarenta dias e seu leite, nesse período, era entendido como impróprio para criança.

**Figura 6:** Maria desobediente



**Fonte:** CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010.

José, percebendo a inclinação de Maria em não obedecer (de forma consciente) a tradição de seu povo, tenta repreendê-la, argumentando que isso poderia prejudicá-la (ser morta por apedrejamento) e por isso devia seguir e respeitar as regras. Ela contra-argumenta, afirmindo, enfaticamente: “Agora eu tenho outras regras para respeitar”. Somado a isso, o filme apresenta uma narrativa e uma estética desprendida dos demais filmes do campo do filme religioso, exibindo um formato mais “cru” e menos sacralizado e/ou reverente.

Também é importante ressaltar que esse filme também provoca alguma “estranheza” ao apresentar as atrizes<sup>3</sup> que interpretam Maria, com a cor da pele, no mínimo, “morena”. Ou seja, diverge de um arquétipo tradicional europeizado na

<sup>3</sup> Na primeira parte do filme Maria foi interpretada por Nadia Khifi e Rabeb Srairi na segunda.

forma pela qual essa personagem é comumente veiculada, tanto no cinema quanto em outras representações artísticas. Este filme ainda mostra, pela primeira vez em produções desse caráter, algumas cenas em que Maria está amamentando o menino Jesus, recém-nascido e mostrando (parcialmente) seu seio.

O filme “Maria, Mãe de Jesus” (2012) de Giacomo Campiotti que também foi traduzido no Brasil e veiculado como “Maria de Nazaré” apresenta Maria como protagonista, mas entrecruzada com outras duas figuras femininas. A primeira delas é Herodíades, fechada em seu mundo egoísta e a outra é Maria Madalena, a pecadora que, mais tarde, se torna discípula de Jesus.

Essa produção chama atenção de início, quando sequestradores acompanhados por cães farejadores, invadem Nazaré para raptar crianças. Ana e Joaquim, pais de Maria, escutando o barulho dos cães, se antecipam e escondem Maria numa espécie de Baú (este não era completamente fechado, tendo uma de suas partes coberto por uma espécie de tela de madeira entrelaçado) que ficava em baixo da cama do casal. Quando os sequestradores invadem sua casa, os cães começam a vasculhar todos os espaços e quando um deles se aproxima e percebe algo dentro do Baú, em que já era possível perceber a silhueta de Maria, a câmera foca no seu rosto e no do cão, em que se encaram e, imediatamente o animal emite um som de choro, desistindo e indo embora.

**Figura 7:** Outra Maria



**FONTE:** CAMPIOTTI, Giacomo. *Maria, Mãe de Jesus*. Itália: (Sem Distribuição), 2012.

A disposição das câmeras ao conduzir a narrativa do filme, durante essa cena, nos induz a interpretar o fato ocorrido como uma espécie de milagre; Pois o cão desiste de encontrar Maria, mesmo já a tendo identificado. Parece ter havido, nesse momento, alguma intervenção miraculosa que protegesse a futura mãe do Messias, sugerindo assim que Maria, desde o início do filme, possui alguns poderes que a protege do mal. Tudo isso confronta com os Evangelhos Canônicos, uma vez

que não possuem referências a infância de Maria e muito menos que ela possui poderes miraculosos.

Com isso, o protagonismo, comportamentos, discurso e imagens de Maria nesses filmes, oferecem informações que contrapõe ao seu imaginário tradicional, possibilitando assim a produção de informações heterodoxas sobre ela. Sobre esse imaginário tradicional mariano, concordamos com Silvia Tubert (1996) quando afirma que Maria é uma espécie de “nova Eva”, e que foi declarada igual ao segundo Adão (Jesus) e tinha por objetivo redimir a desobediência de Eva e os pecados da humanidade, através de sua obediência. Maria, que reunia as características de submissão e castidade, na qual a liberdade sexual representava uma ameaça para a vida pessoal e a ordem social, deixou-se domesticar, em razão de uma escolha aparentemente livre.

Todavia, para Rodolpho Bastos (2016), mesmo as mulheres que se submetem ao modelo mariano não conseguem se libertar das amarras da cultura patriarcal, uma vez que a construção dos atributos de Maria tende a controlá-las, submetendo-as a autoridade do marido, do homem e a Deus, ou seja, ao masculino. A mãe de Jesus apresenta as marcas de um substrato cultural assentado na tradição patriarcal, o que anula a participação do feminino nas decisões políticas, posições de liderança e poder, legitimadas pelas Escrituras e os ministros da Igreja. “Pois, ‘como acontece em todas as Igrejas dos santos, estejam caladas as mulheres nas assembleias, pois não lhes é permitido tomar a palavra. Devem ficar submissas, como diz também a Lei’” (BÍBLIA, Coríntios, 14: 33-34 *apud* BASTOS, 2016: 87).

Com isso, é possível observar, através da presença de Maria, a possibilidade de uma ruptura em relação à forma tradicional como suas imagens foram e ainda são veiculadas pelo seu imaginário tradicional, sendo, possivelmente, orientado conforme as relações sociais e de gênero na sociedade e pelo contexto histórico que os filmes foram feitos.

Parece existir um novo imaginário social que incentiva a produção dos filmes marianos. Ou melhor, um novo imaginário mariano e feminino que começou a produzir suas próprias representações, sendo esses filmes um produto dessa nova consciência. Nesse sentido, é preciso compreender as motivações que impulsionaram a produção desse novo imaginário e do surgimento dessa cinematografia que apresenta Maria como protagonista capaz de promover uma ruptura em relação ao seu imaginário tradicional de submissão e silêncio. Com isso, nessas produções marianas, é possível perceber uma ruptura e que pode estar

relacionada a uma nova realidade social onde os filmes estão inseridos. Sobre o imaginário pertencente aos filmes é que segue o próximo tópico.

#### **4. Nos bastidores da cinematografia mariana e o movimento feminista**

A filmografia mariana mencionada pode ser percebida e entendida como um dos difusores do imaginário social vigente, através dos sentidos, emoções, sentimentos e ideias que são produzidos. Para Bronislaw Baczko (1985), os imaginários sociais e os símbolos nas quais estão assentados, integram sistemas complexos e estão alinhados com estruturas como os mitos, religiões, utopias e ideologias. Os imaginários sociais não funcionam isoladamente, se relacionando de forma diferenciada e variada com outras formas de imaginários, às vezes confundindo com sua simbologia como a utilização do sagrado, a fim de legitimar o poder.

O entretenimento oferecido pelo cinema é agradável e utiliza ferramentas visuais e auditivas que, por meio do espetáculo, seduz o público levando-o a identificar-se com opiniões, atitudes, sentimentos e disposições. Douglas Kellner (2001:11) relata que a “cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes”.

Para Sandra Jatahy Pesavento (2003), o cinema é um dos principais difusores das transformações de comportamentos dentro das sociedades, pois tem a capacidade de comportar inúmeras temáticas e de simular realidades através de imagens e sons. Os filmes potencializam o conhecimento sobre a realidade social e introduzem novos tipos de comportamentos e valores culturais de consumo.

Desta maneira, podemos perceber a figura de Maria nesses filmes como representante de um *ethos* construído e instituído pela sociedade. Ela representa o referencial feminino para mulheres Cristãs/Católicas e nela se reproduz a forma como o feminino é (ou deve ser) pensado no Ocidente. Os filmes apresentam os valores dos períodos históricos em que estão inseridos.

Desse modo, esses filmes absorvem a moral Cristã e refletem os valores da época em que foram produzidos, uma vez que os papéis do Cristo e de Maria são os arquétipos estruturantes dos papéis sociais de gênero na sociedade ocidental. Eliana Moura da Silva (2006) destaca que esses papéis são sacralizados, baseados na ideia de que homens e mulheres foram criados divinamente e que possuíam funções diferentes e complementares, pois qualquer alteração dessa situação configuraria em pecado ou transgressão. Assim, tanto em Cristo como Maria se

expressa uma determinada visão de mundo (crenças, ideologia, formação política, cultural e religiosa).

Com isso, o modo de pensar e interpretar a mulher em determinada sociedade repercute nas formas como os papéis de gênero são apresentados, traduzido em um imaginário social feminino que encontra eco nas mais diversas produções humanas e seus objetos culturais, como o cinema. Para Tânia Navarro Swain (1994), no imaginário marcado pelas relações entre os sexos e a formação de seus papéis sociais e suas representações, há a construção das relações de poder, em que nas sociedades ocidentais existe a predominância da dominação masculina, forjada como natural. Isso contribui para que esse imaginário social feminino se naturalize e adquira valor de verdade, atuando como justificativa e legitimação para todo tipo de ordenamento de controle político e jurídico.

Esses filmes, embora mantenham certa essência em sua forma, ganham outros sentidos, muitas vezes históricos. Com isso, apesar de manterem relação com os evangelhos (por menor que seja), pois é preciso haver reconhecimento, também necessitam ser contemporâneos, dialogando com a linguagem e realidade daquele período, pois segundo Baczko (1985: 325) “os símbolos só são eficazes quando assentam numa comunidade de imaginação. Se esta não existe, eles têm a tendência a desaparecer da vida colectiva ou, então, serem reduzidos a funções puramente decorativas”.

A figura de Maria, nesse sentido, é o símbolo e referencial feminino que oferece significados, interpretações e traduções da realidade social nas quais suas produções filmicas estão inseridas. Assim, o protagonismo em torno dela nos filmes acompanha o papel que a mulher vem exercendo na sociedade. De acordo com Rui Alberto Silva (2006: 32) a mãe de Jesus é entendida como modelo de identificação, reflexo e “[...] imagem arquetípica nuclear na psique mítica ocidental”.

Existe a partir da década de 1990 uma tendência a se produzir filmes que relatam a vida Cristo protagonizados por Maria e não mais pelo seu filho, o que significa que ela corresponde à linguagem e expectativa do momento em que os filmes foram lançados. Ela ainda está relacionada com os evangelhos e tradição Cristã/Católica, mas também destitui seu filho do papel principal. As películas que contam a história de Jesus e Maria exibem essas duas figuras icônicas que são (re)produtores do imaginário social vigente. Eles, enquanto referenciais dos papéis de gênero, mantém relação direta com a forma pela qual o homem e a mulher estão sendo pensado, tanto pela tradição das escrituras bíblicas, quanto pelo contexto da realidade social.

Para Kellner (2001: 09), "O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente". Essa cultura da mídia fornece os elementos para a construção das noções de classe, sexualidade, raça, etnia, etc., para as pessoas e seu meio social.

Os filmes atuam como emissores de discursos que veiculam imaginários sociais que, além de acompanhar a evolução técnico-cultural, asseguram a circulação de imagens e informações. Eles operam como instrumento de produção e reprodução do imaginário feminino do Ocidente Cristão e atuam como amplificador das funções performáticas das imagens e representações dos imaginários sociais nos quais estão inseridos. Para Baczko (1985: 313), "tal facto não se deve apenas à natureza audiovisual das novas técnicas, mas [...] daquilo a que se dá o nome [...], de "cultura de massa". Tecem-se ao nível desta última, relações extremamente complexas entre informação e imaginação".

Em suma, o surgimento da tendência a valorizar Maria através do papel principal nos filmes, pode ser interpretado como fruto de um novo imaginário, tributário das lutas feministas por uma maior visibilidade da mulher e pela ocupação de espaços semelhantes aos dos homens. Ou seja, estão relacionados com os movimentos de contestações da segunda metade do século XX, principalmente o movimento feminista, possibilitando assim a produção de um novo imaginário.

Esse movimento está inserido no *boom* de contestações contra os valores vigorantes e se apresenta como importante força de luta contra um determinado *ethos* estruturado (patriarcal), e se opõe às normas hegemônicas de atuação dos homens na sociedade. Desse modo, o movimento feminista possui várias facetas, o que ultrapassa seu caráter social, político, teórico e filosófico, uma vez que busca, basicamente, a igualdade de direitos entre os homens e mulheres e a garantia da mesma participação feminina na sociedade. O movimento feminista também pode ser entendido como vários movimentos dentro de um só, muitas vezes não sendo coeso, devido às grandes divergências ideológicas, existentes entre seus adeptos.

Algumas autoras e autores dividiram a história do movimento em três "ondas". A primeira se refere a um período de atividade durante o século XIX e início do XX; a segunda se inicia na década de 1960, enquanto a terceira surge a partir da década de 1990. Cada "onda" feminista apresenta suas próprias ideias e pautas. Para Joana Maria Pedro (2005: 79):

O feminismo, como movimento social visível, tem vivido algumas "ondas". O feminismo de 'primeira onda' teria se desenvolvido no final do século XIX e centrado na reivindicação dos direitos políticos –

como o de votar e ser eleita –, nos direitos sociais e econômicos – como o de trabalho remunerado, estudo, propriedade, herança. 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 – entendido como o poder dos homens na subordinação das mulheres. Naquele momento, uma das palavras de ordem era: “o privado é político”.<sup>4</sup>

O momento entendido como primeira “onda”, só passou a receber essa designação posteriormente, quando as “ondas” seguintes se estabeleceram e tentaram historicizar as reivindicações femininas e identificar as diferenças de cada campanha em suas respectivas épocas.

Todavia, não é apenas no âmbito político que suas lutas ecoam, mas também dentro da comunidade acadêmica, pois querem saber, entender e, ao mesmo tempo, propor soluções e construções teóricas que deem conta dessa nova demanda. De acordo com Joan Scott (1995: 75), o uso do termo “gênero” se apresenta com intuito de indicar erudição e seriedade na procura de uma “[...] legitimidade acadêmica para os estudos feministas, nos anos 80”.

Para Flax (1992), apesar das controvérsias existentes entre os profissionais da teoria feminista, das metodologias adequadas e dos resultados desejáveis, ainda é possível identificar alguns dos fins, propósitos e objetos constituintes fundamentais da teorização feminista. Para isso, relata que uma das metas da teoria feminista é a análise das relações de gênero e como são constituídas, experimentadas ou pensadas. O estudo de gênero inclui temas e questões feministas, apesar de não se limitar somente a isso, como a análise da situação das mulheres e da dominação masculina.

Ainda de acordo com a autora, é através dos estudos de gênero que se espera alcançar algum distanciamento crítico em relação aos arranjos de gênero existentes, o que pode contribuir para “[...] desobstruir um espaço no qual a reavaliação e a alteração de nossos arranjos de gênero existentes se tornem mais possíveis” (FLAX, 1992: 219). A teoria feminista não consegue desobstruir esse espaço sem as ações políticas feministas. O desenvolvimento dessa teoria também depende de se contextualizar filosoficamente de forma mais ampla, na qual se possa refletir sobre as relações de gênero, ou outras relações sociais.

---

<sup>4</sup> Ainda de acordo com Pedro (2011: 274) “Para autoras como Teresa Aguilar García, depois da ‘Segunda Onda’ do feminismo, estariam 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.

O movimento feminista, seja em sua amplitude política ou acadêmica, contribuiu para mudar a realidade e o imaginário social da contemporaneidade. A figura do feminino passa a ser, no âmbito do feminismo, um novo ser social, com novos percursos apontados. Características como beleza, elegância e sensualidade, normalmente atribuídas às mulheres e inteligência e força aos homens, começam a ser desconstruídos e desnaturalizado com o advento do movimento feminista.

Esse movimento consegue subverter os arranjos e dinâmicas sociais forjadas como naturais com suas “verdades” fundamentadas pelas instituições de poder e repressão, como a Igreja. Durante o período medieval, as mulheres eram entendidas como fonte de todo mal e herdeiras de Eva, a responsável por ter maculado a relação entre o Homem e Jeová (SWAIN, 1998). Também encontramos essas “verdades” legitimadas no discurso racionalista que, segundo Raquel Sohiet (2007), para alguns pensadores do Iluminismo, as mulheres foram classificadas como seres inaptos à reflexão ou criação, sendo intelectualmente inferiores. Pensamento misógino que se estendeu ao cientificismo do século XIX, que identifica as mulheres como seres biologicamente incompletos, portando apenas habilidades de forno e fogão.

Segundo Gabriela Espíndola (2014), a persistência do crescimento feminino é algo real e perceptível, não apenas quantitativamente, mas também de forma qualitativa. Alguns exemplos da emancipação feminina são sua inserção no mercado de trabalho, direito ao voto, divórcio, métodos contraceptivos, licença maternidade, direito a cargos executivos, políticos e de chefia de Estado. A atual situação das mulheres na sociedade é fruto das lutas do passado, da quebra da hegemonia de um imaginário conservador que, através de movimentos transgressores contra a ordem vigente, conseguiram construir uma nova realidade, ou pelo menos lançar as bases para outro imaginário social, sobretudo, no que se refere aos papéis de gênero.

Para Eric Hobsbawm (1995: 306-307) o que mudou na revolução social, além da natureza das atividades das mulheres na sociedade, foram os papéis desempenhados por elas, “em particular as suposições sobre os papéis *públicos* das mulheres, e sua proeminência pública”. Dito isso, é possível perceber a amplitude dessa nova consciência de feminilidade, capaz de promover a inserção de um novo imaginário sobre o feminino na sociedade ocidental, com seu sistema de representações sociais, nos quais eles se influenciam mutuamente, atingindo, por exemplo, o gênero épico bíblico de Hollywood.

Maria, enquanto referencial para as mulheres da cristandade Católica, em especial para suas seguidoras, apresenta as mudanças e nuances que o feminino

presencia e experimenta na sociedade. Dessa forma, conceber os símbolos e transformações em torno de Maria, é vislumbrar como as mulheres estão sendo percebidas e se percebendo em meio as suas relações sociais.

### **5. Considerações finais**

O cinema como instrumento midiático se configura em um celeiro para essas novas representações. O protagonismo de Maria (em detrimento do de Cristo) nos filmes apresentados representa, em certa medida, um empoderamento feminino, motivado por um novo imaginário. Com isso, o protagonismo feminino através de Maria, nessas produções, permite perceber uma ruptura como o imaginário que recai sobre as mulheres está sendo veiculado na sociedade.

Mas outros fatores podem ter influenciado e impulsionado a produção desse novo imaginário mariano e feminino, que evidencia o protagonismo de Maria nos filmes que relatam a vida de Cristo. Dentro da Igreja Católica, no decorrer do século XX, o feminismo também parece ter exercido influência, quando as discussões e decisões sobre Maria 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 Nossa Senhora no credo Católico, entre outros.

De toda forma, existe na atualidade um reconhecimento social de que a luta do movimento feminista, da incorporação das mulheres no mundo do trabalho, passa por 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: filógino que, ao contrário de misógino, é amigo das mulheres “[...] o que resulta decisivamente do aporte social e cultural das mulheres no mundo público” (RAGO, 2004: 03).

Por fim, parece haver uma aceitação e um terreno fértil para utilizar o protagonismo da mãe de Jesus, a partir da década de 1990. Ela ganhou espaço em relação a seu filho, o que provocou essa feminização no protagonismo dos filmes, termo que Maffesoli (2009) prefere chamar de “envaginação” e que está ligada à tendência das últimas décadas da feminização do mundo. Ou seja, um reflexo de uma sociedade que não se prende mais ao referencial Judaico Cristão do Deus Pai e sua concepção do fálico. “[...] observamos nas últimas duas ou três décadas uma feminização do mundo. [...]. Para traduzir isso, uso o termo envaginação, que é forte, mas serve para provocar. No sentido essencial do termo, a vagina é a metáfora da terra mãe”. (MAFFESOLI, 2009: 1).

## 6. Bibliografia

- BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.
- BASILE, Herman. *A vida de Cristo*. França: Editora Católica, 1896. (5 minutos)
- BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo. Ressonâncias medievais no feminino contemporâneo: Os modelos de feminilidades do medievo e sua relação com a violência contra as mulheres. *Mandrágora*, v.22. n. 2, 2016, p. 67-89.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CAMPIOTTI, Giacomo. *Maria, Mãe de Jesus*. Itália: (Sem Distribuição), 2012. (200 minutos)
- CARREGA, Jorge Manuel Neves. *O Cinema Bíblico*: perspectiva histórica de um gênero cinematográfico. Revista interartes, VIII. Suplemento nº22 da Revista STUDIA (loulé 2012). Disponível em [https://www.academia.edu/2392257/O\\_cinema\\_b%C3%A9lico\\_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%A9lico_perspectiva_hist%C3%B3rica_de_um_g%C3%A9nero_cinematografico?login=rodoxbastos@gmail.com&email_was_taken=true). Acesso em 02/02/2015.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- CONNOR, Kevin. *Maria, em nome da Fé*. EUA: Alpha Filmes, 1999. (88 minutos)
- COSTA, Fabrício. *Maria, filha do seu filho*. EUA: Versátil Home Vídeo, 2000. (177 minutos)
- CHIESA, Guido. *Io sono con te*. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).
- DELANNOY, Jean. *Maria de Nazareth*: uma mensagem de fé e esperança. França: Top Tape, 1995. (102 minutos)
- DEMILLE, Cecil. *O Rei dos reis*. EUA: DeMille Pictures Corporation, 1927. (112 minutos).
- 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.
- 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.
- GIBSON, Mel. *A Paixão de Cristo*. EUA: 20th Century Fox Home Entertainment, 2004. (122 minutos)
- GÓES, Moacyr. *Maria, Mãe do filho de Deus*. Brasil: Globo Filmes, 2003. (107

minutos)

GUTFREIND, Cristiane Freitas. *O filme e a representação do real*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. ecompos. Ago. 2006. 2/12.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História & Audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. Coleção História & Reflexões.

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

JODELET, Denise. *Representações sociais: um domínio em expansão*. In JODELET, Denise (org). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2002. p. 17-44.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

KOWALSKI, Bernard. *The Nativity*. EUA: D'Angelo-Bullock-Allen Productions, 20th Century Fox Television, 1978. (98 minutos).

Livro de Tiago. IN: Cinco Evangelhos Apócrifos. *Caminho do Céu*. Disponível em:<[http://www.radionovoshorizontesfm.com/caminhodoceu/recomendo/cinco\\_evangelhos\\_apocrifos.pdf](http://www.radionovoshorizontesfm.com/caminhodoceu/recomendo/cinco_evangelhos_apocrifos.pdf)> Acessado em: 18/07/2016.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & pós-cinemas*. Papirus, Campinas-SP, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *Maffesoli e a feminização do mundo: Sociólogo reflete sobre ecologia, moda, tecnologia e vagina*. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticia/2009/06/maffesoli-e-a-feminizacao-do-mundo-2559403.html>. Acesso em 19/07/2016.

MARDWICKE, Catherine. *Jesus: A História do Nascimento*. EUA: Playarte Home Vídeo/New Line Cinema, 2006. (98 minutos)

MUCHEMBLED, Robert. *Com o Diabo na História*. IN: Revista História viva: Duetto, n.12, São Paulo, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autentica, 2003.

PEDRO, Joana Maria. *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

PASOLINI, Paolo Pier. *O Evangelho segundo São Mateus*. Itália: Editora NBO, 1964. (133 minutos).

RAGO, Margaret. *Ser mulher no século XXI: ou carta de alforria*. In: VENTURINI, Gustavo. et al. *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 30-42.

RAY, Nicholas. *O Rei dos Reis*. EUA: MGM/UA – Home Vídeo, 1961. (168 minutos)

SCORSESE, Martin. *A última tentação de Cristo*. EUA/Canadá: Universal, 1988. (164

minutos)

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, Eliane Moura da. Fundamentalismo Evangélico e questões de gênero: em busca de perguntas. In: *Gênero e religião no Brasil: ensaios feministas*. São Bernardo do Campo: Metodista, 2006.

SILVA, Rui Alberto. *O tempo dos tempos de Maria: Hipóteses sobre o "Paradoxo Mariano"*. Monografia. Disponível em: <http://br.monografias.com/trabalhos/paradoxomariano/paradoxomarianao3.shtml#unific>. Acesso em 14/07/2016.

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.

STEVENS, Georges. *A maior História de todos os tempos*. EUA: Distribuição MGM/UA – Home Vídeo, 1965. (168 minutos)

SWAIN, Tânia Navarro. *De Deusa a Bruxa: Uma História de Silêncio*. Brasília: UNB, 1998.

\_\_\_\_\_. *História no plural*. Brasília: UNB, 1994.

TILL, Eric. *Maria e José*. Canadá: Lorimar Productions, CiP - Europaische Treuhand AG, 1979. (152 minutos).

TUBERT, Silvia. *Mulheres sem sombra: maternidade e novas tecnologias reprodutivas*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

VADICO, Luiz. *As complexidades das relações entre cinema/religião e religião/cinema*. Revista do Instituto Humanista Unisinos - IHU on line. 412, Ano XII, 2012. Disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4830&secao=412](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4830&secao=412). Acessado em 07 de out de 2014.

\_\_\_\_\_. Cristologia fílmica: subsídios teórico-metodológicos para a análise da produção de imagens cristológicas geradas no cinema e na TV. *Mandrágora. Estudos de Religião*, Ano XXII, n. 34, 126-144, jan/jun. 2008. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/view/223/231>. Acessado em: 16/03/2017.

\_\_\_\_\_. 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. *História e Cinema*. In: *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.