

- 25 — CRONBACH, Lee J. Op. cit. 357.
- 26 — ANASTASI, Anne. Op. cit. p. 152.
- 27 — THORNDIKE, Robert L. *Personnel selection. Test and measurement techniques.* New York, J. Wiley, 1966, p. 201.
- 28 — MEEHL, Paul. *Clinical versus statistical prediction. A theoretical analysis and a review of evidence.* Minneapolis, University of Minnesota, 1966, p. 119.
- 29 — SAWYER, J. Measurement and prediction, clinical and statistical. *Psychological Review*, 1966, 66, 178-200. Apud HILLS, John R. Use of measurement in selection and placement. In: THORNDIKE, Robert L., ed. *Educational measurement.* 2. ed. Washington, American Council on Education, 1971, p. 697.
- 30 — CRONBACH, Lee J. Op. cit. 347.

VOCACIONAL

## PIETÁ — essência e aparência

*Ruy dos Santos Pereira*

É muito difícil apontar na iconografia religiosa, um tema que não tenha interesse. Não só pelo assunto em si, quer se trate de um santo ou de um episódio, mas, também, pelas interpretações, modificações e até mesmo, supressões, que sofre no decorrer do tempo. Em função de fatores, os mais variados, que não analisaremos aqui.

Criados por artistas, sob encomenda e orientados por teólogos, é interessante estudar as variações, as reinterpretações e mesmo recriações, que os artistas, dependendo de suas criatividade, genialidades e independências, produziram. Em que pese a estreita faixa de liberdade onde atuavam. Hoje, a dependência do artista é bem menor.

Ocorre, com demasiada frequência, em qualquer arte e mais especificamente em escultura e pintura, que um gênio crie um modelo, um padrão e que este molde, consciente ou inconscientemente, com pequenas variações, seja repetidamente copiado por outros artistas nem tanto artistas. Quase cópias nas quais pode-se apreciar a parte técnica, mas, dificilmente, a parte criativa. Assim, Miguel Ângelo condicionou em escultura, em uma de suas Pietá, uma pauta que, com escassas diferenças, tem sido seguida por muitos escultores. Mas Miguel Ângelo era Miguel Ângelo. E cria sobre o mesmo tema a Pietá Rondanini. Estranho e desafiante grupo para ser interpretado. Superação do barroco ou antecipação de uma arte mais subjetiva? Não seria um pouco ingênuo rotular esta Pietá de trabalho não terminado, quando o próprio criador assina sua obra?

Sem pretensões de sermos completos, face à vastidão do assunto, vamos tentar sintetizar suas origens, suas representa-

ções, principalmente em escultura e em grau menor na pintura, e avançarmos uma tentativa de interpretação, ao comentar uma escultura de Alves Dias.

### *As origens*

Não obstante a consulta a outras fontes, vamos nos guiar pela excepcional e recente «Iconography of Christian Art» de Gertrud Schiller, edição inglesa de um original alemão em 5 volumes.

A sinonímia é variada. Em latim é a «Imago beatæ Virginis de pietate». Em Portugal e no Brasil: Nossa Senhora das Dores ou da Piedade. Na Inglaterra e na Itália é usual o simples nome de Pietá. Em França, La vierge de pitié. Em Espanha, La Piedad ou Nossa Senhora «do Trespasso». Onde se originou o culto, na Alemanha, é conhecida como «die Marienklage» (lamentação de Maria), «das Vesperbild» ou «die Pietá».

De acordo com Shiller, a palavra Pietá traduz uma atitude religiosa penetrada de uma auto-entrega amorosa a Deus, com reverente e desejada união mística com Cristo. Deste modo, torna-se compreensível, que, nem sempre a dor ou o sofrimento de Maria seja plasticamente expressado.

A sugestão inicial do tema parece ter sido do Beato Henrique Suso (1295 - 1366), da Ordem dos Pregadores, que em suas «Considerações das lágrimas de Nossa Senhora», escreve que o Corpo Sagrado foi depositado nos Seus braços e «neles teve o primeiro descanso, depois de morto, como no primeiro, que começou a viver no mundo» (Vida do Beato Henrique Suso, traduzida de Latim em Português, por Fr. Luiz de Sousa - 1764). Ainda conforme Schiller, Suso transformou a imagem de sofrimento em júbilo, exultação. Também, segundo a mesma autora, St. Mechtilde, no seu livro «Buch besonderer Gnaden», (Livro da Graça especial), acentua que a tônica do tema foi sobre a Redenção pelo sofrimento do Cristo e não pela dor de Maria. E o repouso no regaço materno se transforma em expressão de fé, confiança, entrega e união no sentido místico.

Observa-se a face de Maria, em diferentes peças, uma gama de expressões que vai do riso, como uma Pietá datada de 1300, originada da Suíça, a outra na qual Maria se assemelha a uma adolescente brincando com um boneco, como a imagem, cerca de 1340, proveniente do Sul da Alemanha, até as expressões de horror, dor e sofrimento.

Entre estes extremos, contata-se a face jovem e séria da Pietá de Miguel Ângelo e as hieráticas, de uma impassibilidade oriental de certas esculturas.

Mas, convém assinalar, o comum é a expressão de sofrimento, dor e até mesmo de pavor.

Em outras representações, o Cristo lembra o quadro de uma criança no colo de uma mãe amorosa. «Quando criança, frequentemente adormecestes e sonhastes no meu colo e agora, repousais aqui, no sono da morte».

Deve-se acrescentar que a expressão de Maria, que em algumas imagens traduz o pavor e a angústia, em outras se mostra pensativa e dirige o seu olhar para o espectador. Noutras como que expressa o sentimento de sofrimento de alguém, colocado numa situação que escapa ao seu poder de compreensão, o sentido deste acontecer.

Comumente a cabeça do Cristo está à direita da Mãe e o corpo colocado horizontalmente. Em outras, o rosto do Cristo está virado para o espectador e noutras a cabeça pende para trás, acentuando a impressão de morte. Merece menção uma Pietá, atribuída ao Aleijadinho, na qual a cabeça do Cristo é apoiada pela cabeça de um anjo.

Um detalhe importante, é que quase sempre o escultor ou pintor torna bem visíveis as cinco chagas do Senhor.

Usualmente, Maria está sentada numa pequena rocha, numa cadeira ou num banco e mais raramente num sepulcro.

Na Galeria Nacional de Praga, Maria mantém as mãos em torno do tórax de seu Filho morto, dando a impressão que o está levantando do chão.

A partir de 1500, ocasionalmente, não mais o corpo, mas a cabeça do Cristo é que repousa no colo, com o corpo enrodilhado aos pés da Virgem. Como um filho cansado descansaria a cabeça no regaço materno. Nas raras composições em pé, como a Pietá Rondanini, a Mãe permanece atrás, sustentando o corpo flácido do Filho.

Data de 1612, um relevo em pedra, no qual o Cristo morto é apresentado frontalmente pela Mãe, que está sentada e na companhia de José de Arimatéia.

Anterior a esta representação, existe outra variante criada por Miguel Ângelo. José de Arimatéia suspende também, por trás, o corpo inerte do Salvador, visto de frente, enquanto Maria, ajoelhada, abraça, lateralmente, o Cristo unindo sua face à cabeça pendente do Filho. Como se traduzisse em gestos as palavras de um sermão do século nono: «Senhor, o mistério que foi profetizado se realizou. Eu beijo sua silenciosa boca, seus lábios inertes, de quem criou toda a natureza visível. Eu beijo seus olhos fechados, de quem restaurou a visão de um cego».

#### *A Pietá na pintura*

Muito embora não tenha alcançado a divulgação, ou melhor, a aceitação da escultura, em que pese as limitações inerentes ao material, a pintura atingiu nas mãos dos grandes mestres, por vezes anônimos, o mesmo nível artístico das grandes obras esculturais.

Vamos sumariar algumas, como a Pietá de Jean Fouquet, de cerca de 1470. Neste quadro, a Virgem olha para o Cristo, que está depositado no seu colo, com a face de intenso e contido sofrimento, exteriorizada também pelos dedos das mãos fortemente cruzados. A tela reflete «a projeção do drama divino num mundo puramente humano, numa interiorização do drama».

De um pintor anônimo, conhecido como o Mestre de Avignon, se deve uma maravilhosa Pietá. Maria é representada

como uma mulher já velha e que junta as mãos num gesto de oração, ao lado de outros figurantes, incluindo o doador, num fundo dourado.

Gioto (1267 - 1337), executa o mesmo tema com um detalhe curioso. Um grupo de anjos, com expressões que variam de horror a sofrimento, revoam sobre a dramaticidade da cena, fortemente contrastada pela atitude de observadores, de não participantes, de dois santos colocados à direita do quadro.

Há uma Pietá, de Maso, que cria na tela uma atmosfera onírica, de simplificação, que abre as portas do abstrato, ao não-real.

Bastante estranha é a composição assinada por Cosimo Tura (1430 - 1495). Maria sentada em um túmulo, com o rosto jovem e sério, olha, como se estivesse examinando, o dorso da mão de Cristo. Ao fundo, três cruces de altura descomunal e lateralmente, num tronco quase desprovido de folhas, visualiza-se a figura de um símio. Para só citar as telas que mais nos impressionaram, elegemos a Pietá de Bartolomé Bermejo, marcante pelo realismo e pelo ambiente sombrio, onde o passado e o presente se fundem numa paisagem barrocammente variada.

Na Capela Real de Granada, Espanha, encontra-se a Pietá de Roger van der Weyden. Dificilmente se verá, em pintura, tão belo equilíbrio de formas, goticamente emoldurado, onde sobressai a imensurável dor de Maria, consolada por dois santos. Nitidamente a cruz separa o grupo descrito de uma tranqüila paisagem. Como se o artista quisesse acentuar, vigorosamente, o contraste da tensão máxima do sofrimento individual e a serenidade da natureza.

#### *Tentativa de interpretação*

É altamente sugestivo que o tema da Pietá tenha se conservado, do século XIII até os nossos dias.

Em realidade, pode-se afirmar que a conceituação católica está heurísticamente comprovada. Mas, a representação em

escultura e pintura da mesma composição é bem mais antiga. No excelente trabalho de Bandinelli e Giuliano — «Les Étrusques et l'Italie avant Rome», há uma reprodução de uma estátua do século VIII ou VII antes de Cristo, que tem o mesmo feitio, em linhas gerais, de uma Pietá. A estátua etrusca designada como a «Deusa mãe com um guerreiro morto», é a de uma mulher sentada e que tem um homem morto no regaço, apresentando notável semelhança com as posteriores representações católicas. Na arte grega arcaica (vide Charbonneaux, Martin e Villard), está documentado, em pintura, Eos carregando seu filho morto.

Ao lado de um esquematismo constante e facilmente reconhecível através dos séculos, apenas influenciado por critérios religiosos e sociais, característicos de determinadas épocas e regiões, o tema permanece, em essência, inalterado.

Estariamos, assim, em face de uma imagem arquetípica, que expressada artisticamente, traduziria o desejo inconsciente de retorno ao ventre materno. Onde os extremos se tocariam, o nascer e o morrer. Ou melhor, a tríade que existe em toda religião: nascer, morrer e renascer. O que Calderón poeticamente expressou, escrevendo:

... pues estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir sólo es soñar;  
y la experiencia me enseña  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es, hasta despertar.

Vida como um sonho, como ilusão, como etapa, passagem apenas para a vida sem fim. Do transitório para o permanente. Pois como na morte do Cristo está implícita a sua Ressurreição, assim a Pietá traduziria não apenas a volta à proteção materna, mas, também, a possibilidade de nascer novamente para uma vida eterna.

#### « A Pietá de Alves Dias

Em Alves Dias observa-se uma acentuada tendência anti-convencional, de um artista que capta o real e reinterpreta o mito.



«PIETÁ» — Escultura de cerâmica queimada cor natural  
Autor: Alves Dias  
Foto: Celso Marconi — Jornal do Comércio

Em um dos seus bons quadros, a Descida da Cruz, o Cristo é um morto que se espanta com a própria morte ao contemplar suas chagas. Ou um morto que não aceita sua morte. Absurdo? Mas não será precisamente a criação do absurdo, do fantástico e do não-real um dos pontos altos de um autêntico e original artista?

O velho tema de Adão e Eva expulsos do Paraíso, foi inteiramente renovado em suas mãos. Sabe-se, e o belo e ricamente ilustrado livro de Andrée Mazure, «Adan y Eva en el Arte» comprova, que, quer em pintura ou escultura, os artistas sempre representaram os dois com faces de arrependimento, tristeza, abatimento. Expressões de perda, de desamparo. No entanto, Alves Dias pintou o casal primevo com rostos de júbilo. Como Ulisses abandonando Calipso, a imortalidade e a juventude eterna, Adão e Eva tomam em suas mãos os seus destinos humanos. E iniciam os seus itinerários. Como Sófocles, no coro de Antígona, anteveria: «Coisas terríveis, existem muitas, porém nada mais terrível que o homem. Com sua capacidade de inventar artes, mais engenhoso ainda do que seria previsível, para o bem ou para o mal, ele caminha».

E entre as coisas terríveis que o homem fez e continua a fazer, nenhuma atingiu a intensidade do Drama da Paixão.

E é tratando de uma nova maneira este velho mas não esgotado tema, que Alves Dias cria uma Pietá diferente. Ele corporifica um Cristo e uma Nossa Senhora diversos dos tradicionais. A mãe com os joelhos fletidos, levanta do chão o filho morto. Mãe operária, anônima com o fâcies de sofrimento crônico, de zigomas salientes, traço de amargura nos lábios, olhar que não mira ao morto nem ao espectador, olhar introspectivo. Não exterioriza protesto nem revolta. Apenas apresenta o filho morto. Há no Cristo, musculoso e de características fisionômicas, como a mãe, traços raciais de negro e índio, o rosto de sofrimento recente e decisão nas tensas linhas do rosto. Paradoxalmente, há uma fusão de tragédia e erotismo. Na mulher, sobressaem os seios volumosos, de mamilos salientes e uma quase esteatopigia, junto a completa nudez do homem. O drama deixa de ser divino e torna-se exclusivamente humano, intensamente terreno. As potencialidades em sugerir interpretações é inerente a trabalhos incomuns.

Teria o autor, partindo do drama divino, retratado de maneira simbólica, a tragédia das raças sacrificadas, massacradas e destruídas pelo egoísmo, má fé e estupidez dos dominadores? Ou seria a grande mãe-povo, intemporal, humilde e desprotegida, sofrendo as dores, os sacrifícios e as mutilações de uma época industrial-tecnológica, desumana e opressiva? Talvez a tradução concreta que refletiria a fragilidade da vida humana no contexto do cristianismo, do homem peregrino, «homo viator». Ou finalmente a mãe-terra em cujos braços repousaremos até o terrível e inevitável «Dies Irae».

«Mãe que nunca perdeu seus privilégios, de fonte de todas as formas vivas, de guardiã das crianças e de matriz na qual se sepultam os mortos para que nela repousem, se regenerem e regressem à vida.»

#### REFERÊNCIAS

- 1 — RÉAU, L. — Iconographie de l'Art Chrétien, Paris.
- 2 — SCHILLER, Gertrud — Iconography of Christian Art, Londres.
- 3 — COUTINHO, B. Xavier — Nossa Senhora na Arte, Porto.
- 4 — MALRAUX, André — Psychologie de l'Art - 3 vols., Genebra.
- 5 — SMITH, Robert C. — Frei Cipriano da Cruz - Lisboa.
- 6 — MAZURE, Andrée — Adan y Eva, Madrid.
- 7 — WILENSKI, R.H. — Flemish painters, Londres.
- 8 — WATTENBERG, Federico — Museo de Valadolid, Madrid.
- 9 — AZNAR, José Camon — Museo Lazaro Galdeano, Madrid.
- 10 — CHASTEL, André — La crisis de Renacimiento, Barcelona.
- 11 — LANDOLT, Hanspeter — La pintura alemana — Madrid.
- 12 — BENESCH, Otto — De Durero a Holbein, Madrid.
- 13 — CHÂTELET, Albert e Thyillier — De Fouquet a Poussin, Madrid.
- 14 — VENTURI, Lionello — The creators of Renaissance, Genebra.
- 15 — LASSAIGNE, Jacques — From the Catalan frescos to El Greco, Genebra.
- 16 — SOUSA, Fr. Luiz — Vida do Beato Henrique Suso, Lisboa, 1764.
- 17 — VEUILLOT, Luiz — Jesu-Christo, Paris.

- 18 — LAUTERWASSER, Siegfried e POENSGEN, Georg, Madonnen.  
 19 — ETZEL, Eduardo — Arte sacra popular Brasileira, São Paulo.  
 20 — BAUDINELLI e GIULIANO — Les Etrusques et l'Italie avant Rome, Paris.  
 21 — CHARBONNEAUX, Martin e Villard — Grecia arcaica, Madrid.  
 22 — BAYLEY, H. — The lost language of symbols, New York.  
 23 — ELIADE, Mircea — Mito e Realidade, São Paulo.  
 24 — ELIADE, Mircea — Tratado de História das Religiões, Lisboa.

## Comportamento religioso em situação de crise

*Celina Ribeiro Hutzler\**

### 1. INTRODUÇÃO

Na sexta feira 17 de julho de 1975, uma cheia de grandes proporções atingiu o Recife, alagando cerca de 80% da cidade. Na seguinte segunda feira, 21, um boato que a barragem de Tapacurá teria estourado levou a população a correr em desespero pelas ruas.

O propósito desta comunicação é estudar o comportamento religioso dos recifenses nesses dois momentos de crise.

A religião vem sendo compreendida pelos cientistas sociais, desde Durkheim<sup>1</sup>, como um sistema socialmente criado de crenças e práticas relativas às coisas sagradas. O sistema de crenças explica não só o sobrenatural, mas inclui, como notou Wallace<sup>2</sup>, crenças substantivas sobre diferentes aspectos e planos da existência. Firth<sup>3</sup> definiu o ritual como um padrão de atividade religiosa orientado, fundamentalmente, para o controle de assuntos humanos. Goode<sup>4</sup> complementou esta visão dizendo que embora o complexo religioso possa ser usado para atingir um fim qualquer, as práticas religiosas podem ser um fim em si mesmas. Ribeiro<sup>5</sup> encontrou que os fiéis buscam nas igrejas cristãs do Recife principalmente a paz, amor e segurança, enquanto que as religiões de participação — umbanda e candomblé — são procuradas para satisfazer anseios de solidariedade grupal, benefícios e esperanças (nas curas) e depois paz, amor e emoção (nos ritos

\* Comunicação apresentada na X REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, Salvador, Bahia, 22 a 25 de fevereiro de 1976.