

Entre a Palaura e a Pedra: *Pietà*

*Willians Calazans de Vasconcelos de Melo*¹

Alexandre Huady Torres Guimarães

Resumo

O objetivo deste trabalho foi investigar a relação dialógica entre a escultura *Pietà*, de Michelangelo e a letra da canção *Pietà*, de Milton Nascimento, partindo-se do seguinte questionamento: em que medida cada um dos textos em questão se apropria dos elementos da devoção mariana e dialogam entre si. Para isto, inicialmente foi realizada pesquisa sobre a figura de Maria, respaldada pelos atuais estudos da Mariologia. Em seguida, realizou-se pesquisa à luz das teorias linguísticas em relação à noção de dialogismo e intertextualidade. De posse do respaldo teórico, partiu-se para a análise da escultura e da letra da canção. Finalmente, teceram-se considerações a respeito da análise realizada.

Palavras-chave: *Maria; Intertextualidade; Pietà; Michelangelo; Milton Nascimento.*

1. INTRODUÇÃO

Cinco séculos depois de Michelangelo ter esculpido *Pietà*, Milton Nascimento, expoente da música popular brasileira, gravou a canção *Pietà*, cuja letra incorpora elementos da devoção mariana ao mesmo tempo em que dialoga com a obra de Michelangelo.

A escultura *Pietà*, de Michelangelo, é um dos marcos da produção renascentista, consolidada como importante patrimônio artístico da cultura ocidental. Sua composição revela a maestria de um dos maiores artistas do Renascimento, consagrado pela crítica de arte especializada.

A temática de *Pietà* caracteriza-se como um dos episódios mais conhecidos no mundo cristão: a morte de Jesus Cristo. A cena representada pela escultura ganha maior

¹ Aluno pesquisador do PIVIC – Universidade Presbiteriana Mackenzie – Curso de Letras.

relevância por reconstruir a atmosfera de dor, amor e piedade na qual está embebida a figura de Maria, em relação à crucificação de seu filho, manifestada, sobretudo, na larga devoção presente no catolicismo a esta figura de mãe piedosa.

Estabelecendo um diálogo que se corporifica na confluência das linguagens músico-literária e escultórica, a canção de Milton Nascimento retoma alguns dos valores presentes na escultura de Michelangelo.

Alicerçado nesta perspectiva, o objetivo deste trabalho foi investigar a relação dialógica entre a escultura *Pietà*, de Michelangelo e a letra da canção *Pietà*, de Milton Nascimento, partindo-se do seguinte questionamento: em que medida cada um dos textos em questão se apropria dos elementos da devoção mariana e dialogam entre si.

Para investigar a relação dialógica entre a escultura e a letra da canção, inicialmente foi realizada uma pesquisa sobre a figura de Maria, respaldada pelos atuais estudos da Mariologia. Tal procedimento se fez necessário para melhor compreender as devidas proporções em relação à devoção a esta figura, tratada pelos católicos como Nossa Senhora, avaliando a análise dos elementos marianos em ambas as obras em questão.

Partindo para a noção de dialogismo e de intertextualidade, recorreu-se à teoria de Bakhtin, de Kristeva e de demais estudiosos.

De posse do respaldo teórico, partiu-se para a análise da escultura e da letra da canção e, finalmente, teceram-se considerações a respeito da análise realizada.

2. MARIA

Incorporada ao imaginário coletivo como o arquétipo da mãe piedosa por excelência, Maria transcende os limites puramente religiosos, manifestados na devoção a Nossa Senhora, para adentrar nos meandros da cultura ocidental como um todo, resvalando nas expressões artísticas de maneira variada: na pintura, na escultura, na literatura, na música etc.

De acordo com a narrativa bíblica, Maria foi escolhida por Deus para ser a mãe de seu filho, Jesus Cristo, o redentor da humanidade. Ainda virgem, um anjo enviado pelo Senhor lhe anunciou que ela conceberia e daria à luz um menino, segundo a ação do Espírito Santo. Em resposta a tal anunciação, Maria declarou-se subserviente aos desígnios divinos: “Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra.” (Lc 1, 38)

O relato sobre Maria faz parte da narração dos quatro Evangelhos do *Novo Testamento*. No Evangelho de Lucas encontram-se elementos mais detalhados sobre a mãe

de Jesus, que melhor avalizam a interpretação das Escrituras a respeito da figura mariana e dão base à devoção a Nossa Senhora.

Dessa forma, Maria acaba por tornar-se a figura feminina de maior relevância dentro do *Novo Testamento*. Sua presença também é percebida na narrativa do *Antigo Testamento*, por meio da profecia de Isaías (7, 14), que assim declara: “Por isso, o próprio Senhor vos dará um sinal: uma virgem conceberá e dará à luz um filho, e o chamará ‘Deus Conosco’.”

Maria, no seu pronto ato de obedecer a Deus, é vista como uma espécie de anti-Eva. Ao passo que a desobediência de Eva no Paraíso trouxe o pecado para o mundo, e, com ele, a proliferação do mal e do sofrimento, o sim de Maria presenteia a terra com a salvação da humanidade, o próprio Jesus.

Mais adiante, no Evangelho de João, Maria está presente em dois importantes momentos da vida de Jesus Cristo: nas bodas de Caná e na crucificação.

Em Caná, ela pede que seu filho intervenha na falta de vinho que havia ocorrido na celebração das bodas. Mesmo não sendo ainda o momento de operar um milagre, eis que, mediante a solicitação de sua mãe, compadecida diante da triste situação que se descortinaria em tal evento, Jesus transforma a água em vinho da melhor qualidade.

A comunidade católica enxerga nesta cena importantes aspectos da relação mãe e filho entre Maria e Jesus. Notam-se o respeito e a obediência próprios de um filho no que se refere a uma solicitação materna. Daí emerge o caráter intercessor hoje inerente à figura mariana: “[Maria] Apresenta-se como uma mãe que tem ascendência sobre o filho, sente-se em comunhão com ele e procede como quem se sente segura de conseguir um grande favor.” (LARRAÑAGA, 1987, p. 24)

A mãe de Jesus permanece presente nos momentos cruciais da trajetória de seu filho. No auge do sofrimento, Maria se encontra aos pés da cruz de Cristo, conforme o relato de João (19, 25).

Até o último momento de sua vida, no apogeu de seu padecimento, Cristo debruçou sobre Maria o olhar de um filho preocupado com o bem-estar de sua mãe. Ao mesmo tempo em que Maria manifestou todo o seu amor e piedade em relação às dores de seu filho, compartilhando também ela desta dor. Sua presença quando da crucificação permite perceber que, *grosso modo*, Maria foi crucificada junto de Jesus Cristo, percorrendo este destino trágico com ele. Cumprindo, assim, a profecia de Simeão a ela dirigida: “E uma espada transpassará a tua alma.” (Lc 2, 35)

Quer segundo a Teologia, quer segundo a tradição popular, Maria caracteriza-se como uma das figuras mais intrigantes da humanidade, revestida dos sentimentos que acompanham a trajetória humana, no seu contexto histórico, ora caracterizada por expressões que lhe enaltecem o silêncio (LARRAÑAGA, 1987), ora consoante um olhar moderno-feminista, capaz de enxergar na mãe de Jesus a força revolucionária da mulher: “Maria não é subordinada nem subjugada, mas surge como um agente autônomo na presença de Deus, sem qualquer necessidade de um homem para torná-la completa” (BEATTIE, 2001, p. 30).

Assim, para se estabelecer um perfil fidedigno da figura mariana, faz-se necessário articular os pontos sobressalentes das distintas visões que se entrecruzam no eterno indagar, ainda longe de uma resposta peremptória: “Quem foi Maria? Foi a mulher que deu um Sim a seu senhor, e depois foi fiel a essa decisão até as últimas conseqüências e até o fim de seus dias.” (LARRAÑAGA, 1987, p. 65)

3. DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE

Entendendo, didaticamente, texto e discurso enquanto sinônimos podem-se entrever, *grosso modo*, nestas palavras de Bakhtin o cerne do conceito de dialogismo: “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (*apud* FIORIN 2006, p. 18).

Segundo a noção de dialogismo, todo e qualquer discurso está embebido do discurso do outro, estabelecendo uma relação tanto de afirmação quanto de refutação entre os discursos: “Mesmo que elas [vozes discursivas] não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes.” (FIORIN, 2006, p. 24)

Alargando a noção de dialogismo, Julia Kristeva, estudiosa da teoria bakhtiniana, denomina o conceito de dialogismo por meio do termo intertextualidade. Segundo Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (*Apud* BARALDI, 2008, p. 16).

A noção de intertextualidade em Kristeva procura verificar de que modo ocorreu a incorporação de um texto em outro sem pautar-se em aspectos valorativos, isto é, independentemente de se estabelecer uma relação entre o que é considerado original ou imitação (PERRONE-MOISÉS, 2006).

Fiorin (2003), por sua vez, define a intertextualidade como a incorporação de elementos de um texto em outro, tanto no intuito de reafirmar o sentido incorporado quanto para modificar tal sentido. Percebe-se, portanto, uma sinonímia entre os termos dialogismo e intertextualidade. No entanto, o segundo, depois da difusão do pensamento de Kristeva, passou a ser utilizado em substituição ao primeiro.

Entretanto, Fiorin (2006) prefere manter uma distinção entre dialogismo e intertextualidade. O linguista argumenta que a noção de dialogismo entende o discurso enquanto enunciado e, como tal, englobando manifestações que vão desde o discurso oral até o discurso pictórico, por exemplo. Já a noção de intertextualidade, segundo o autor, estaria mais vinculada ao texto em sua materialidade verbal. Para distinguir tais conceitos, Fiorin propõe o termo interdiscursividade:

Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. Por exemplo, quando um texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade. (2006, p. 52)

A par das diferenças nomenclatórias, permanece o princípio dialógico do texto/discurso e sua relação mútua e constante entre os demais textos produzidos.

4. RENASCIMENTO E *PIETÀ*

A época renascentista é caracterizada, sobretudo, por uma forte influência de novos modos de pensar, regidos pelo conhecimento de caráter científico, em detrimento do aspecto dogmático-religioso. Formava-se o sistema capitalista, resultado da derrocada do feudalismo. Casas comerciais surgiram, trazendo consigo uma nova estrutura econômica, protagonizada por uma nova classe social: a burguesia. (BARBEIRO, 2004)

No campo das artes, o Renascimento procurou resgatar elementos da cultura greco-romana, além da valorização do homem e da natureza:

Trabalhando ora o espaço, na arquitetura, ora as linhas e as cores, na pintura, ou ainda os volumes, na escultura, os artistas do Renascimento sempre expressaram os maiores valores da época: a racionalidade e a dignidade do ser humano. (PROENÇA, 2002, p. 78)

Inovações na representação artística surgiram no momento em que passou a existir uma articulação entre esta e as regras matemáticas da perspectiva, os segredos da anatomia humana e a revisitação às fontes clássicas greco-romanas. (GOMBRICH, 1999)

Assim influenciada, a arte deixou de ser considerada como algo estanque, detentora de um equilíbrio incontestável. Doravante, a arte se dá por meio de incessante pesquisa “da própria natureza, dos próprios fins e processos, da própria razão de ser no devir da história”. (ARGAN, 2003, p. 21)

Decorre em meio a esta efervescência cultural a definitiva legitimação do ofício do artista, do profissional que se dedica ao estudo e à produção de arte como forma de subsistência, inserido o seu labor sob uma perspectiva não somente artístico-filosófica, desinteressada, mas também sob um olhar econômico-mercantilista. Representantes da época renascentista conhecida como Quinhentos, foram, entre outros, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael, cujas obras alcançaram limites até então desconhecidos pela história da arte italiana e pela cultura ocidental.

Singular em relação à tríade mencionada é Michelangelo Bounarroti (1475-1564). Michelangelo foi aprendiz de Domenico Ghirlandaio (1449-1494), um dos principais nomes do período conhecido como Quattrocentos florentino. O artista, a fim de retratar com alta fidedignidade a figura humana em suas obras pictóricas e escultóricas, dedicou-se durante muito tempo ao estudo da anatomia humana, mediante pesquisas envolvendo a dissecação de cadáveres, além de acurados estudos sobre estatuária grega, fiel na representação de movimentos do corpo humano, “com todos os seus músculos e tendões”. (GOMBRICH, 1999, p. 304)

Um dos resultados de seus estudos sobre escultura é a famosa *Pietà*, hoje presente na Basílica de São Pedro, no Vaticano.

Concebida quando o artista tinha 23 anos, a escultura *Pietà* cristaliza de forma ímpar, até então inédita no cenário da arte italiana, a atmosfera piedosa que paira sobre a figura de Maria, mãe de Jesus Cristo. A este respeito comenta Proença (2002, p. 92):

A *Pietà* [...] mostra um surpreendente trabalho de escultura em mármore, ao registrar o drapeado das roupas, os músculos e as veias dos corpos. [...] Desobedecendo a passagem do tempo, retrata a mãe de Jesus como uma mulher jovem, cuja expressão de docilidade contrasta com o assunto da cena.

A força de *Pietà* serve como divisor de águas no que diz respeito ao modo de representar a figura de Maria:

Representações de Maria ao pé da cruz e sua imagem tradicional recebendo o corpo crucificado de Jesus (a *Pietà*) evocam o sofrimento de uma mãe diante da morte de seu filho. Anglicanos e católicos romanos, da mesma maneira, são atraídos pela mãe de Cristo,

como uma figura de ternura e compaixão. (COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA, 2005, p. 57)

Cada detalhe da escultura impressiona. O contraste entre a figura jovem de Maria e a tragicidade da cena produzem um efeito de equilíbrio singular à obra:

Nossa Senhora mantém no colo o Cristo morto, como se fosse um menino adormecido; ela é jovem, como quando Cristo era menino. Talvez a estátua queira ser exatamente isto: uma visão, ou melhor, a previsão ou a prefiguração que a Virgem tem da paixão do Filho. À previsão liga-se imediatamente o lamento: o gesto demonstrativo da mão de Nossa Senhora diz que a previsão se tornou, infelizmente, verdadeira. (ARGAN, 2003, p. 27-28)

O tamanho original da escultura é 1, 74 m de altura. A estátua apresenta um formato triangular, piramidal. Este formato pode ser associado às três pessoas da Santíssima Trindade, numa alusão indireta ao fato de Maria manter um vínculo com Deus Pai, que a escolhera como mãe de seu filho, Deus Espírito, que, agindo em Maria, a fez conceber ainda virgem, e Deus Filho, como matriz de sua carne: “Maria dá vida à estrutura que fundará a nova proposta de mundo.” (GUIMARÃES, 2008, p. 8)

Para estabelecer uma relação harmônica e proporcional entre o corpo de Jesus e Maria, o artista amoldou a figura de Jesus, acomodando-a no manto de sua mãe, enfatizando, deste modo, a ligação existente entre mãe e filho (BARRETO; OLIVEIRA, 2004).

As mãos da Virgem apresentam posições e funções antagônicas. A mão direita, a apoiar o cadáver de Cristo, está nitidamente fazendo força para sustentá-lo, tanto que chega a afundar na leveza de seu manto. A mão esquerda, ao contrário, denota um gesto de leveza, como se apresentasse o corpo de seu filho, morto, “convidando o espectador à mesma estupefação” (BARRETO; OLIVEIRA, 2004, p. 187).

Apesar de morto, Cristo parece estar adormecido nos braços de sua mãe. A cena representada na escultura registra horas depois da descida do corpo de Jesus da cruz, uma vez que ainda parece correr-lhe sangue nas veias.

Em contrapartida à tragicidade da cena, a figura de Maria reveste-se de docilidade pelo já mencionado drapeado das roupas, que promove um tom etéreo ao momento retratado. A feminilidade da mãe de Jesus é percebida na jovialidade que emana de seu rosto, nos detalhes da composição de sua face.

Contemplativa, Maria mostra-se resignada ante o término de todas as dores de seu filho. O olhar parado, capturado pelas mãos de Michelangelo, parece tomar de empréstimo a última frase de Cristo: “Tudo está consumado” (Jo 19, 30).

Numa profícua relação entre forma e conteúdo, Michelangelo deixa marcas indeléveis no cenário da arte ocidental. Trabalhando um tema de largo alcance entre os adeptos do catolicismo, o artista soube conjugar de maneira ímpar toda a atmosfera arquetípica de piedade que paira sobre a figura de Maria:

Pietà é a metáfora da dor materna que não tem nome. A morfologia de um sofrimento agudo que nos retira a fala e que nos dificulta as respostas.

[...]

Pietà só é bela porque conhecemos a sua continuidade. O filho ressurgiu. Aquele momento não é definitivo. A dor é a ponte que a fez chegar ao lugar mais belo de seu coração. É a vida (MELO, s/d, p. 1).

5. MÚSICA, LITERATURA E PIETÀ

A canção é um texto sincrético por excelência, por ancorar-se em duas linguagens distintas e mutuamente complementares: a verbal e a musical. A primeira realiza-se mediante o processo de arranjo e significação das palavras. A segunda “além de seu significado próprio, expresso em suas formas, comunica sentidos que, de alguma maneira, reportam-se ao mundo extramusical dos conceitos [...]”. (TINOCO; ALEXANDRIA, s/d, p. 1-2)

Desprovida do acompanhamento musical, a letra da canção passa a carregar seu significado rítmico mediante o arranjo das palavras, predominando o aspecto literário do texto. Ora em conjunto, ora separadas, letra e melodia representam a dicotomia entre música e literatura, as quais, no dizer de Oliveira (2003, p. 22), constituem-se “artes irmãs”. A expressão gênero lírico, por exemplo, ao designar a produção de caráter poético, faz alusão direta à lira, instrumento que acompanhava a entoação destes textos:

Na música, assim como na literatura, revela-se a estrutura de um todo indivisível, típica manifestação de organismo atuante. Expressão criada globalmente, cada uma de suas partes se constituem em elementos inseparáveis de apreensão musical e sensação estética. A literatura, arte da musicalidade subjetiva, implícita, repete tal integração todo-partes constitutivas. (TINOCO; ALEXANDRIA, s/d, p. 1)

Cada estética literária privilegiou a seu modo a relação entre o texto literário e o ritmo musical. As cantigas trovadorescas são exemplo profícuo desta relação. O surgimento do soneto, no entanto, já marca o distanciamento do acompanhamento musical

enquanto instrumento, dando margem ao entranhamento entre som e palavra no interior do próprio texto literário.

Herdeira desta relação música-literatura, a música popular brasileira apresenta artistas que souberam trabalhar entre os limites da linguagem literária e da linguagem musical. Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Caetano Veloso são exemplos contemporâneos deste imbricamento das artes, os quais recebem, pelas mãos de Rennó (2003, p. 53), a alcunha de “trovadores da modernidade”.

Ao mesmo tempo em que atuam separadamente, cada uma delas carregando elementos que lhe são peculiarmente constituintes, música e literatura parecem realizar um perene movimento de aproximação. O cerne deste embate interartístico culmina na relação entre ritmo e mensagem:

Nesse sentido, pode-se entender uma determinada apreciação do texto musical como tipo de narrativa, considerando seus aspectos de estética, informação e dialogismo — relação comunicacional entre quem produz e quem recebe a mensagem literária e/ou musical (TINOCO; ALEXANDRIA, s/d, p. 5).

Perseguir, pois, o imbricamento entre música e literatura, constitui-se, na atualidade, uma das ferramentas mais eficazes de análise da obra de arte verbo-musical, inserida num contexto de convergências das artes e da comunicação.

Sob esta perspectiva, a letra da canção *Pietà*, composta por Milton Nascimento, em parceria com Chico Amaral, título do CD lançado em 2003 pela Warner Music Brasil, exemplifica, contundentemente, o diálogo melopoético da música com a poesia.

Consagrado pela crítica, Milton Nascimento é considerado um dos maiores cantores da música popular brasileira. Além de ter participado do grupo Clube da Esquina, na década de 1970, o cantor e compositor levou para todo o Brasil, por meio de sua voz e interpretação musical, parte da riqueza da cultura mineira, além de reatualizar o folclore nacional, mediante gravações de *Calix Bento* e *Cuitelinho*, entre outros. Sua produção musical é marcada por uma forte variedade de composições e mistura de estilos. Premiado nacional e internacionalmente, Milton Nascimento integra o imaginário coletivo da música popular brasileira com suas canções, entre as quais *Canção da América*, *Maria Maria*, *Travessia* etc.

Pietà, último lançamento do cantor, estabelece, por meio da canção homônima, faixa 12 do CD, um diálogo intertextual com a escultura *Pietà*, de Michelangelo, ao mesmo tempo em que trabalha com valores presentes na devoção à figura mariana.

Constituída de oito estrofes, a letra da canção apresenta predominância de aliterações da sibilante /s/ e da vibrante /r/, que lhe conferem um ritmo ao mesmo tempo suave e vibrante.

Observa-se, na canção, uma relação eu-tu altamente delineada. A presença da subjetividade do enunciador é marcada pelos verbos (“guardo”, “tenho”, “deixo”, “deito”, “prometo”), pronomes possessivos (“meu”, “minha”) e pronome oblíquo (“me”) na primeira pessoa do singular. Esta voz enunciativa dirige-se a um enunciatário demarcado pelos verbos (“sabes”, “choras”, “verás”, “és”), pronome possessivo (“teu”) e pronomes oblíquos (“te”, “ti”) na segunda pessoa do singular.

O sujeito enunciador está associado à noção de posse, manifestada pelos verbos “guardo” e “tenho”. A ideia de entrega manifesta-se por meio dos verbos “deixo” e “deito”. Pode-se, pois, estabelecer uma relação entre posse e entrega e a imagem de Cristo desfalecido nos braços de Maria.

O sujeito enunciatário filia-se à sabedoria, lamento e contemplação, por meio da presença dos verbos “sabes”, “choras” e “verás”. Esta postura, chorosa, ao mesmo tempo resignada e contemplativa, se corporifica na figura da Virgem que ampara o corpo de seu filho.

A letra da canção está repleta de elementos que permitem estabelecer uma relação com a escultura de Michelangelo. A primeira estrofe faz referência a “olhar” e “manto abrigo”, numa alusão ao olhar de Maria sobre seu filho que, morto, repousa sobre o drapeado de seu manto. Os versos 3 e 4 apresentam um clamor da parte do sujeito enunciador sustentado pelo verbo vir no modo imperativo afirmativo (“Vem me amparar, vem me trazer/ A voz que pode me socorrer”). Manifesta-se o desejo da voz enunciativa de ser acolhida pelo enunciatário. Tal desejo de aconchego é nitidamente percebido nos dois versos seguintes (“Pra não sofrer a hora má/ Deixo meu corpo em teu coração”), em que a expressão “hora má” torna-se eufemismo para a palavra morte.

Ressalta-se que a morte, na cultura ocidental, sempre esteve associada a algo negativo, à hora má da vida. No entanto, em meio à devoção prestada a Maria por parte dos católicos, encontra-se o título de Nossa Senhora da Boa Morte, vez que, segundo o dogma da Assunção de Nossa Senhora, Maria, quando de sua morte, foi arrebatada de corpo e alma para o céu, mantendo-se incorruptível. A este dogma liga-se a crença de que a Virgem intercede para que não haja sofrimentos diante da morte.

A segunda estrofe da letra da canção traz referência às “mãos”, em seu terceiro verso. Mãos estas que quebram “as duras setas do padecer”, conforme consta do verso 10, ao mesmo tempo em que são mãos fortes de mulher, conforme afirma o verso 21. Na canção, as mãos do enunciatário apresentam importante relevância, como manifestação de calma, ruptura do sofrimento. Também se observa na escultura esta mesma relação, visto que a mão direita de Maria exerce a função de amparo e sustentação do corpo de Cristo, ao passo que a esquerda está a apresentar o corpo já desfalecido de seu filho.

Mais adiante, na terceira estrofe, o verso 13 novamente apresenta a ideia de aconchego e amparo, numa alusão à escultura (“Deito em teu peito largo”). No entanto, observa-se uma espécie de desejo de inversão de papéis entre enunciador e enunciatário. A imagem de Cristo, até agora associada ao sujeito da enunciação, manifestado, sobretudo, por meio dos verbos na primeira pessoa do singular, passa, por um breve momento, a ocupar a função de objeto direto da oração (“Prometo a ti dia virá/ Verás o **filho**² te proteger”). Esta mudança de sujeito da oração para objeto permite perceber que o filho, outrora protegido pelos braços de sua mãe quando de sua morte, assegura-lhe a retribuição deste amparo, mediante um consolo que a ela será devido em momento vindouro, conforme atestam os versos 16, 17 e 18 (“Verás o filho te proteger/ Te consolar e recolher/ A flor de sangue da solidão”).

As estrofes 4 e 5 servem como fechamento à reflexão precedente. O sujeito enunciador utiliza a expressão “este cravo”, repetidamente, nos versos 24 e 25 (“Foi o mundo que me deixou/ Para sempre este cravo/ Este cravo, minha paixão/ Que é a luz do teu rosto”). A palavra cravo apresenta, entre seus significados, o de prego com o qual se fixava os supliciados na cruz. Por meio deste significado, pode-se perceber uma função metonímica no emprego desta palavra na construção da letra da canção, numa alusão à forma trágica de morte a qual Cristo foi submetido. Ainda nestes mesmos versos, o cravo é associado ao termo paixão, termo que, indiretamente, faz referência à própria paixão de Cristo, no sentido etimológico da palavra latina *passione*, sofrimento, avalizando, pois, a presente interpretação. Finalmente, cravo e paixão, isto é, morte e sofrimento de Cristo, são associados à figura de Maria, por meio do verso 25 (“Que é a luz do teu rosto”). O sujeito enunciador afirma que a luz do rosto do enunciatário é constituída mediante a sua própria paixão, o cravo de sua morte. Percebe-se uma relação entre a face de Maria e o sofrimento

² Grifo nosso.

de Cristo, corporificada na escultura. O olhar da Virgem em direção a seu filho morto é de resignação e contemplação, de onde se depreende que a mãe está a comungar da morte do filho, ao passo que este, no auge de seu sofrimento, está a nutrir-se do colo de sua mãe.

Desta forma, a canção *Pietà* dialoga com a escultura de Michelangelo, ao mesmo tempo em que articula referências a elementos presentes na devoção a Nossa Senhora. O texto musical, estruturado em forte demarcação rítmica e ancorado por um apurado trabalho da linguagem poética, consegue, por si só, reconstruir a atmosfera de piedade que paira sobre a figura de Maria. O significado veiculado pela canção, no entanto, potencializa-se quando se restabelece o diálogo entre esta e a escultura, bem como entre ambos os textos e toda a tradição religiosa de devoção a Maria.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observa-se na *Pietà*, de Michelangelo, um esmerado trabalho artístico no que diz respeito ao discurso escultórico produzido durante o período renascentista. Tal peça de mármore legitimou-se como um dos ícones da história da arte ocidental. *Pietà* revela a maestria de Michelangelo no terreno da escultura, ao lado de demais obras, como *Davi* (1504) e *Moisés* (1515).

Conforme já mencionado, *Pietà* singulariza-se entre as representações do mesmo tema outrora realizadas, por condensar de maneira ímpar toda a atmosfera de dolorosa piedade envolta à figura de Maria, no que tange à crucificação e consequente morte de seu filho, Jesus Cristo.

Todos os predicados de *Pietà* garantem ainda hoje reflexões por parte de críticos e analistas das artes e de demais ramos do saber. Debruçando sobre a escultura um olhar teológico-religioso, *Pietà* cristaliza genuinamente diversos aspectos relacionados à devoção mariana, tornando-se ícone fecundo da dimensão materna e acolhedora na qual está revestida tal personagem da História. Avalizada pela Mariologia e pela tradição popular, Maria chega a ultrapassar os limites que lhe permitem circular pelas diferentes manifestações artísticas, conforme visto neste trabalho, na escultura e na música.

Vencendo, portanto, questões temporais, *Pietà* atualiza-se pelas mãos de Milton Nascimento. Por meio da relação entre som e palavra ratifica-se a atmosfera presente na escultura, produzida há mais de cinco séculos.

Mediante a noção de dialogismo e de intertextualidade, é possível estabelecer um diálogo entre ambos os textos, na medida em que se observa a incorporação de elementos

do primeiro na construção do segundo. Ao mesmo tempo em que cada texto em questão apresenta uma unidade autônoma de significação, obtida pela diferente linguagem empregada entre um e outro, permitindo a leitura individual de cada texto, o sentido da canção potencializa-se, amplia-se, quando se estabelece uma relação entre esta e a escultura, bem como com a tradição devocional mariana.

Pietà permite constatar a inter-relação discursiva que permeia as diferentes manifestações de linguagens. O presente exercício de resgate intertextual colabora para que se estabeleça uma relação menos ingênua com o texto, de um modo geral, sem perder de vista a perspectiva dialógica em que épocas, estilos, linguagens e significados se enriquecem num embate vivo e intenso.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo*. vol. 3. Trad. Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BARALDI, Vanessa de Paula Zagnole. *Marcas intertextuais no discurso publicitário da Aspirina: Se é Bayer, é bom*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

BARBEIRO, Heródoto. Apresentação. In: BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. *A arte secreta de Michelangelo: uma lição de anatomia na Capela Sistina*. São Paulo: Arx, 2004.

BARRETO, Gilson; OLIVEIRA, Marcelo G. *A arte secreta de Michelangelo: uma lição de anatomia na Capela Sistina*. São Paulo: Arx, 2004.

BEATTIE, Tina. *Redescobrimo Maria a partir dos Evangelhos*. Trad. Silvio Neves Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. 151. ed. São Paulo: Ave-Maria, 2002.

BOUNARROTI, Michelangelo. *Pietà* (1499). Disponível em: <http://www.la-pieta.org/_page_/gallery/photorama>. Acesso em: 1 mar. 2010.

COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA. *Maria: graça e esperança em Cristo*. Trad. Débora Balancin. São Paulo: Paulinas, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres. No contraste, o destacar do mito. *XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP, 2008*. Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/ALEXANDRE_GUIMARAES.pdf>. Acesso em 25 abr. 2010.

LARRAÑAGA, Inácio. *O silêncio de Maria*. Trad. José Carlos Correa Pedroso. 16. ed. São Paulo: Paulinas, 1987.

MELO, Fábio de (Pe.). Pietà. *Revista Ir ao povo*. Disponível em: <http://fabiodemelo.com.br/novo/blog/index.php?cd_fotolog=17>. Acesso em: 25 abr. 2010.

NASCIMENTO, Milton. CD. *Pietà*. 2003. Warner Music Brasil.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: _____ (et al.). *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e Antropofagia. *Flores da escrivantina: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2002.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de (et al.). *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003.

TINOCO, Robson Coelho; ALEXANDRIA, Marília de. Poemas, música e dialogias: novos processos melopoéticos. Disponível em: <<http://www.onda.eti.br/revistainterambio/conteudo/arquivos/1861.pdf>>. Acesso em 1 mar. 2010.